

28

ISSNOI30-6405



Искусство
КИНО
21980

КНИЖКА
СЕРИЯ



Искусство

КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки

Вячеслав Тихонов в фильме «Профессия — киноактер» (режиссер С. Степанов, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

На 2-й стр. обложки

Вера Алентова и Ирина Муравьева (вверху)
Вера Алентова, Алексей Баталов, Наталья Вавилова (внизу) в фильме «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки

Ваня Цветкова в фильме «Барьер»
(режиссер Христо Христов, производство
Студии художественных фильмов, Болгария)

1980

2

Содержание

Кино и зритель

3

Красносельские парадоксы

Современность и экран

20

Вглядываясь в жизнь

30

Кино и отечественная история

Новые фильмы

38

Время сквозь судьбы

47

Поиски

58

Фильм «на потоке»

Интервью между съемками

64

Все — в свое время...

66

Герои, не похожие на меня

Из творческого опыта

69

Дебют

Портреты

94

Палитра и объектив

Наши юбиляры

105

Один из первых

108

Необходимость музыки героического

109

Прежде всего — человек...

XI МКФ в Москве

110

Возрождение шедевра

120

Революция питала его творчество

124

Из Москвы в Мангейм

129

Благодарность Мексики

«Талант великого режиссера

захватывает и сейчас»

130

«Это удивительный фильм...»

«Я увидел на экране свою страну...»

Искусство мужает в борьбе

Международный

«круглый стол»

«ИК» на XI МКФ

в Москве

За рубежом

158

Призы и награды

советскому фильму

Сценарий

159

Лесные фиалки

191

Фильмография

Владимир Глотов

Б. Павленок

В Пашуто

Ел. Бауман

Г. Прожико

О. Ковалов

Л. Гурченко

Ю. Богатырев

Александр Зархи

М. Ямпольский

Роман Ильин

Юрий Богомолов

Лана Гогоберидзе

Ростислав Юренев

Филлип Боноски

Армен Медведев

Маргарита

Лопес Портильо

Хайманот Алему

Адейеми Афолайям,

Серхио Ольхович

Илья Вайсфельд,

Хосе Массип

Хуан Антонио Бардем,

Ханс-Йоахим Шлегель,

Буджема Кареш,

Петер Б. Шуманн,

Владимир Игнатовски,

Клементе де ла Сэрда,

Мринал Сен

Г. Канович,

И. Фридберг

Iskusstvo kino Cinema art

Film and Spectators

- Vladimir Glotov** Krasnoselsky's Paradoxes (p. 3)
The article is dealing with the cinema and its place in the spiritual life of village.
- Boris Pavlionok** Looking into the Life (p. 20)
The article is dealing with the subject trends in the Soviet cinematography.
- Vladimir Pashuto** Film and Native History (p. 30)
Well-known Soviet historian about historical film

New Films

- Elena Bauman** Time through Fates (p. 38).
Review of the film «Moscow doesn't Believe to Tears» («Mosfilm», 1979).
- Galina Prozhiko** The Searches (p. 47).
Review of the films «Eastern Siberia», (Irkutsk newsreels studio), «Time», «Along Don and Kuban» (Rostov newsreels studio), «On the wide Volga-river» (Kuibishev newsreels studio), «Our land» (Leningrad newsreels studio), «Lower Povolzhie» (Saratov newsreels studio), «The Northern Caucasus» (The Northern Caucasus newsreels studio), «Northern Ural» (Sverdlovsk newsreels studio).
- Oleg Kovalov** Film that Will Be On (p. 58).
Review of the film «The First Friend of Mine» (Gorky studio 1979).

Interview at the Shooting Site

- Ludmila Gurchenko** Everything in Its Time (p. 64).
Famous actress L. Gurchenko — about her new works.
- Youry Bogatyriov** These Characters don't Look Like Me (p. 66).
The young actor shares his impressions of his new roles.

Creative Experience

- Aleksandr Zarkhi** Debut (p. 69).
Aleksandr Zarkhi the classic of the Soviet cinema is recollecting.

Portraits

- Mihail Yampolsky** «Palette and Lens (p. 94).
The creative portrait of the well-known animatedcartoon director Youry Norstaine.

Jubilees

- Roman Ylyin** One of the first (p. 105).
By the 80-th anniversary of the prominent cameraman, the classic of the Soviet cinema Anatoly Golovnia.
- Youry Bogomolov** We Need the Music of Feat (p. 108).

- Lana Gogoberidze** The Man—First of All (p. 109).
By the 75-th anniversary of the Soviet director Lev Arnshtam.

XI International Film Festival in Moscow

- Rostislav Yourenev** Renaissance of Masterpiece (p. 110).
The article is dealing with the film by Sergey Eizenstaine «Long Live Mexico»
- Fillip Bonosky** Revolution Fed His Creative Activity (p. 120)
- Armen Medvedev** From Moscow to Mannheim (p. 124).
- Margaret Lopes** Gratitude to Mexico (p. 129).
- Popfilio**
- Himanat Alemue** And Now Again the Phenomenon of the Great Master Excites... (p. 129).

- Adeiemy Apholoiamy** This Uncommon Film (p. 130).
- Serhio Olhovich** I've Seen on the Screen the Whole Country (p. 130).
The conversation with the cineastes after the show of «Long Live Mexico» by Sergei Eizenstaine.

International Discussions

- «Cinema art» at the XI Festival in Moscow
Art Matures in Fight (p. 130).
International discussion of the participants of the cinema festival in Moscow on the problems of the imperialistic expansion in the field of cinematography.
Prises and Awards to the Soviet Film. (p. 158).
Notes of the International Filmweek in Mannheim

Script

- G. Kanovitch** Wild Violets (p. 159).
- I. Fridberg**

Filmography

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 19.11.79.
Подп. к печати 8.1.80. А-05205
Формат бумаги 70×90^{1/16}
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14, 18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 2835
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Владимир Глотов

Красносельские парадоксы

Это было летом, повернувшим к осени. По пустынному шоссе летела машина. Леса, еще зеленые, хранившие в темных глубинах своих тепло, вершинами деревьев касались прохладных небес.

Я ехал в Красное, старинное село на Волге. Левитановские места!

По пути мне встретился чернявый мальчишка. Деловито поднял руку, я остановился. Стриженная голова, рубаха навыпуск. Ваня Рыбников, ученик седьмого класса.

Я спросил, отчего парень голосует на дороге. Ваня, приоткрыв оконце и ловко сплюнув, откинулся на спинку и солидно объяснил, что едет в Красное и давно был бы уже там, но отстал от своего класса, опоздал и теперь добирается на попутных.

— А зачем в Красное?

— Отрабатывать.

— Где отрабатывать?

— А куда пошлют. На лен, — и кивнул на поле льна, сменившее лес у шоссе. — А может, на картошку.

— Так сегодня — первое сентября!

— Ну и что же... — рассудительно произнес Ваня.

В машине знакомишься быстро. Рядом со мной сидел представитель молодого поколения

села — Ваня Рыбников. А почему бы именно с него и не начать изучение интересовавших меня проблем?

— Ты кино любишь?

— А как же!

— Раз в неделю, наверное, ходишь?

— Чаше!

— И какие же тебе, Ваня, фильмы больше всего нравятся?

Ваня не задумался ни на секунду.

— Индийские!

— Ну, какой, например?

— «Мститель».

— И сколько раз ты его смотрел?

— Раз десять.

— Ну, а советские картины уважаешь?

Ваня с минуту молчал, морщил лоб, вспоминая.

Потом, живо жестикулируя, изображая то одного героя, то другого, то «наших», то «не наших», то хороших, то плохих, путая и своевольно перемешивая персонажей разных лент да и фантазируя по части сюжета, Ваня за короткую нашу дорогу продемонстрировал мне свою киноэрудицию, и я мог сделать один-единственный вывод: в голове у этого мальчишки была каша, притом, приготовленная из далеко не самых лучших картин. Вот кто повинен в ней, в этой каше?..

Ваня Рыбников — один из 22 тысяч жителей сельского района, где статистика, связанная с кино, такова: 15 «посещений» в год приходится на человека. В среднем. И это на четыре «посещения» меньше, чем в среднем по всей России.

Посмотрим еще цифры. Сравним два года: 1975-й и 1978-й. В 1975 году областное управление кинофикации запланировало Красносельскому району «интерес к кино» весьма большой; 226 тысяч человек должны были «пройти» через киноустановки. Фактически «прошло» 208, 5 тысячи. На следующий год план пришлось урезать, однако «интерес» оказался снова меньше плана. Падение продолжалось несколько лет, и вот в 1978 году планировали только 191 тысячу человек, а на деле пропустили через районную киносеть и того меньше — 150 тысяч.

Отчего так? Ведь Ваня Рыбников по десять раз смотрит индийские фильмы!

Что-то происходит в селе — и не только, наверное, в Красносельском районе. Что-то такое, что даже парнишки, вроде моего знакомого, не спасают положения. Быть может, дело в том, что Костромская область «заболела» телевизором — той болезнью, которой город будто бы уже «отболел»? Новая волна интереса горожан к кино с неожиданной стороны ущемила интересы сельского жителя.

— С нас спрашивают план в рублях! — определил мне ситуацию Станислав Викторович Рубанков, заместитель начальника областного управления кинофикации, человек еще молодой, знаток кинопроблем, он десять лет работает на этой ниве. — А раз требуют план, то кто нас поймет, если мы хорошую ленту отправим на село? — и, как-то неловко улыбнувшись, поправил себя: — Народ-то нас, конечно, поймет... Лично я отстаиваю позицию: отдадим фильм на село! А мне: «А сколько мы получим за месяц работы этого фильма? 12 тысяч рублей. А в городе — 150 тысяч». И мои аргументы воспитательного характера уходят на второй план...

Город «выгоднее» Станиславу Викторовичу, хотя он и уверял меня в своих чувствах к сельскому зрителю. В городе асфальт, а не костромское бездорожье, тут настоящие кинотеатры, зритель под боком, тут одно удовольствие заниматься кинорекламой, хоть с вертолета сбрасывай листовки-приглашения (говорят, было такое), а в селе все иначе, и главное — малоэффективно. Да и что отправлять в село, если фильмофонд скудный? Кинокопий мало — городу бы хватило. «Я не повезу в Красносельский район «Лебединое озеро» или балет «Спартак»! — воскликнул в порыве искренности Рубанков. — У меня одна копия! Я покажу ее в городе».

И вспомнил то счастливое время, когда показывали «Освобождение» — копий было столько, что сразу же повезли в село наравне с городом. Да и дело было организовано так, что в крупные киноточки специально свозили людей, и фильм прошел, как выразился Рубанков, «на ура».

А чаще селу достается то, что «отработает» в городе. Да и то, что в городе провалится, не пойдет. Так, может, не от хорошей жизни Ваня Рыбников десять раз отсидел на индийском «Мстителе»?

Но только ли с кинематографом так не повезло селу?

Совершим небольшое путешествие — благо по пыльной площади райцентра, отъезжая от шербатых ступеней Дома культуры, начал двигаться автобус «Уралец», автоклуб. Он везет агитбригаду, попросимся в попутчики. И заодно посмотрим, что же еще, кроме кино, получает сельский житель.

Мы едем за Волгу, пробираясь сквозь сосняк Высоких Гор, поросших сосной холмов, будто бы насыпанных еще во времена сражений с татарами. За лесом, на Волге нас ждет колхозный паром. Лев Ловыгин, солист (мне сказали, что поет он, ну просто, «как Лещенко»), забрасывает походную удочку. Наташа Локтионова, балетмейстер районного Дома культуры, смотрит на воду и вдаль, где от того берега начинается движение катерок, который потащит баржу с «Уральцем». Наташа будет танцевать, это ее наряд болтается на вешалке посреди автобуса. И сапожки, покрытые пылью, под скамейкой, — ее. Еще один участник похода — Валерий Столяров. Это человек необыкновенный. Именно о нем спросят первым делом на том берегу: «Маленького привезли?» Главный комик, рассказчик, конференсье... Так мы рыбачим, оставив «Уралец» на барже. День солнечный, но ветер. По реке гонит волну. Катерок лихо причаливает, цепляет нас и — откуда силы — тянет огромную баржу за собой. И райцентровская «культура» пересекает фарватер Волги, чтобы нести свет и радость отдаленному селу — колхозу имени Ленина.

Суeta по селу! Председатель колхоза Георгий Леонтьевич Копцев, как насадка, обегает кругами полсела. Останавливает тракториста, едущего мимо: «Бросай работу, артисты приехали. Маленького привезли!» Кидается к группе женщин, среди которых просто картинные бабуся, в морщинках, улыбочивые: «Ну, чего тут расселись, под амбаром! Тут темно. Давай в мастерские!»

Бабуся встали разом, побежали за председателем. Тут и телят упустили — председатель заметил, тут и радость: артисты! Наконец, устроились. Публика в мастерских на лавках, а в проеме ворот — вроде как сцена. И вот он, Маленький! Ха-ха-ха! Вот и песня, будто Лещенко поет про соловьиную рошу. И русский перепляс, заметалось платье, не зря ехало.

Закончился концерт, люди разошлись, агитбригадовцы отправились обедать, мы с председателем — в его контору. Сели, начали разговор. А о чем, собственно, нам беседовать?

О том, что двадцатиминутное представление «под Лещенко», с газетными фельетонами в исполнении Валерия Столярова («Бабка Глаша в воскресенье из далекого села разрешить свои сомненья в храм на исповедь пришла...»), с переплясом ни к селу ни к городу — это и есть запросы современного сельского жителя?

Вот она — проблема! Что мы переправили на барже из райцентра в село? Что за культуру? В этом вопросе — смысл нашей темы. Не в одном кинематографе, как видно, дело, тут надо бы взглянуть пошире: какое «культурное меню» предлагает сельскому жителю район, какой пример показывает райцентр? Как учит культурно жить и чем жить? Не отсюда ли и уровень вкуса, когда касается киноэкрана?..

Воскресенье... Одиннадцать утра. На дверях районного Дома культуры замок. В этот день никаких мероприятий не намечалось. А просто так что в этом доме, собственно, делать? Несколько подростков сидели без дела на крыльце бывшего купеческого особняка, ветхого на вид, в котором разместился теперь кинотеатр со свежей вывеской «Волга», ждали трех часов дня, когда начнется первый сеанс... Побывал я в выходной и в других сельских Домах культуры. Обычно директора находили с помощью посыльного, человек прибегал в легкой растерянности, сообщал, сколько чего есть в его клубе, просил прощения за неприбранность, за старые стулья, доски, сваленные не у места... В сельской библиотеке обычно сидела девушка, скучала: мало посетителей. Объясняла: «Лето, хорошая погода. Вот в дождь или зимой...» И рассказывала о «мероприятиях», которые, конечно же, проводятся...

Жизнь пробуждалась вечером, когда появлялся киномеханик и на три часа овладевал территорией Дома культуры.

С одним таким киномехаником я познакомился — это Игнатъев, высокий, худощавый, лет ему не мало, он воевал в Великую Отечественную, а с первых послевоенных лет, с 1948 года — киномеханик в родном колхозе «Подольский».

Имя у Игнатъева внушительное, доставшееся ему в наследство от революции, — Энгельс! Энгельс Васильевич... «Тридцать пятого директора киносети пережил...» — так он отрекомендовал себя.

Мы сидели в фойе Дома культуры, во всем здании, кроме нас, не было ни души.

— Да и по вечерам, — сказал Энгельс Васильевич, — тут пустота, если нет кино. Ну, приедет в кои веки местная филармония, возьмут полтора рубля, песню споют. Ни спектаклей настоящих, ни концертов. Одно кино! Должно бы надоесть, изо дня-то в день, а нет — все равно ходят. Любят!

Я говорю: да вот статистика показывает снижение интереса.

Игнатъев задумывается.

— Смотри к чему интерес, — говорит он. — Вот прошла «Калина красная», замечательно прошла. «Школьный вальс» многие хотели посмотреть, но дали ленту на один день. Хорошо хоть не запретили, как в соседней области! Там кто-то возмутился: «Что вы показываете?! Это же советская школа, десятый класс, а она рожать собралась...» — и запретил картину. У нас, конечно, до такой глупости не дошло, но и на один день давать такой фильм — тоже не слишком умно.

— Значит, и «Калина красная» и «Школьный вальс» пришлись по душе... Не преувеличиваете?

— Ну что вы! Многие, уходя после сеанса, плакали. Встречали меня на следующий день, говорили: «Довел ты нас до слез, Васильич». А вот был фильм «Белая стена», заграничный — провалился. И до сих пор люди помнят. Как привезу картину, спрашивают: «Про что?» Я говорю: «Очень интересная». Так они смеются: «Как «Белая стена?»»

А в целом у Игнатьева вывод: «Жадные до кино люди!»

У него и показатели лучше, чем у других: 32 «посещения» в год на человека. Но и у него лишь 70 процентов населения причастны к кинематографу. А 30 процентов — это жители маленьких деревушек, где нет киноустановок.

— Из ближних деревень ко мне еще ходят, а из дальних не пойдут. Там верно — хозяйничает телевизор.

Мне интересно: как же работает кинOMEХаниК?

— Как?.. — Игнатьев на секунду задумывается. — Получаю репертуарный план, стараюсь выбрать те картины, которые, на мой взгляд, нужны нашему народу. Повешу афишу, да дело не в ней, я сам — живая реклама, я ведь тут живу, меня каждый знает и каждый спросит: «Про что фильм?»

Да как же так — удивляюсь я, не скрывая своего удивления перед Игнатьевым. КиномеханиК решает, что смотреть! Может, это и к чести опытного Энгельса Васильевича, да хорошо ли это, если такова система? Ведь есть районный отдел культуры! Есть клуб в селе, там директор. Сколько всяких воспитателей!

— Да что клуб, что отдел культуры! — без обиды отвечает Игнатьев. — Мы живем с ними, как на разных полюсах. Они сами по себе, мы сами по себе. Кто тут я, киномеханиК, в клубе? Ночной директор! Так меня называют. Не 18, как положено, а все 24 дня в месяц я работаю с кино. А привезешь другой раз фильм, клуб закрыт, ищешь ключ по селу — ключом командует директор Дома культуры. Сколько у нас по всякому поводу стычек! Все ущемить меня старается, а ведь ничего моему кино противопоставить не может — одни танцы в субботу.

Рассказывая о своей работе, Игнатьев говорит не зло даже о неприятностях. Мы, его собеседники — я и Сергей Сергеев, директор районной киносети, — при разговоре как бы и не присутствуем. Игнатьев размышляет вслух сам с собой, мягко улыбается своим мыслям, воспоминаниям.

— У меня есть постоянные зрители, — говорит он, устремляя взгляд поверх нас, в окно,

где виден кусок сельской улицы. — Например, Жуков Саша, тракторист. Может, он и не особенный кинолюбитель, не киноман, как говорят в городе, а только пойти ему у нас в колхозе больше некуда. А деть себя куда-то ему все равно хочется. Вот он и приходит ко мне каждый день, не пропускает ни одного фильма. После сеанса соберутся вокруг него ребята, такая же молодежь, и пошли разговоры: кто чего понял, кто чего не понял. Иной раз и я к ним подсяду. Интересно так!

— Да это же киноКлуб!

— Да какой же клуб, ничего же не организовано, — смущается Игнатьев. — Конечно, надо бы нам работать вместе с клубниками, а то ведь вечером я тут один: и за кассира, и за билетера. И бухгалтер я. А то и милиционер! Ну и, конечно, кино показываю. Причем, у меня двери в зал открыты, но ни один не войдет без билета. Опоздает — бежит ко мне по лестнице наверх, возьмет билет, потом — в зал.

Так мы разговариваем с Игнатьевым о том, чем он живет вот уже более тридцати лет.

Под конец беседы Энгельс Васильевич, посвятивший свою жизнь пропаганде кино, бросил мысль, которая совпадала и с моими наблюдениями. Он сказал: «Кино сейчас на селе, без преувеличения, почти единственный источник духовной пищи!»

Да, село не первый экран. Да, через полгода, а то и через год после города приходят сюда фильмы. Но все равно регулярное общение человека с профессиональным искусством происходит на селе в основном в кино и через кино.

Я думаю, этот факт, столь очевидный, что мало кем замечаем, надо еще осмыслить.

Все от случая к случаю. А кино — каждый день! Не в клубе, так на телеэкране. Весь перелив культуры, красоты, идеологии, нравственных концепций — с помощью киноязыка, через специфическую (хотя, как принято считать, и самую доступную) форму искусства. Какая грандиозная удача для творца — иметь такую монополию! Какая невообразимая, ошарашивающая ответственность!

Игнатьев рассказывал, как ходят в его селе в клуб на киносеансы. То, что ребяташки кру-

тятся задолго до начала, это понятно. Но вот потянулись взрослые. Идут, как правило, не торопясь, не в будничном беге, без суеты, принаряженные. Идут парами — впереди молодая чета, за ними, на отдалении, любуясь на молодых, отец с матерью, сват со свахой. Материальное благополучие села — все оно здесь, в этом проходе. Все городские поездки в магазины, весь дефицит, весь импорт — на глазах, блестит, модничает, соперничает. Село идет в кино красиво, богато, принаряженно. Это праздник!

Его нельзя испортить. Его надо хорошо провести, наполнить смыслом, одухотворить. К сожалению, далеко не всегда мы это умеем.

Да, немалый груз на плечах молодого человека, выпускника Подольского кинотехникума Сергея Сергеева, очень похожего на артиста Бориса Хмельницкого. Сергеев — 36 директор Игнатьева. Слушает Энгельса Васильевича с вниманием — понимает, что с таким человеком и план выполнишь, и многие замыслы (а они у Сергеева есть) реализуешь. Если, конечно, не случится так, что исчезнет из поля зрения киномеханика новый директор, как 35 других.

«Хозяйство» Сергееву досталось разоренное. Из 27 киноустановок работало пять. В одних селах не было механиков, в других — аппаратные были так запущены, что нельзя было работать. Да и фильмы не доставлялись. А «забросят» ленту, так забрать ее из деревенского клуба — проблема: бездорожье, машина не пройдет, а трактор не всегда достанешь.

Молодой человек, немало удивленный, что его, только закончившего техникум и попросившегося в Костромскую область, вдруг назначили директором, Сергеев со всей страстью молодости окунулся в любимое дело. И аппараты сам ремонтировал, и врача-нарколога упросил выступить после фильма «Несовершеннолетние», и «приглашения» («Уважаемый товарищ... в нашем кинотеатре демонстрируется...») сам разносил, вручал кассирам в магазинах, почтальонов просил: «Опустите в ящик!» До конца последнего сеанса он не уходил из кинотеатра «Волга», где и помещался его кабинет. Фойе подшпаклевали, подмазали, стулья в зале

обновили, а все равно — сарай и только. Но Сергеев не бежал из «Волги» от стыда, как прежние директора.

Его заботами, да тем, что вдохновил своих киномехаников на новый всплеск деятельности, сдвинулось дело к лучшему, район начал выполнять план.

Но оборвем на этом описание забот киномеханика и кинодиректора. Что же происходит? Да сколько же им хлопотать, чтобы насытить 22 тысячи сельских жителей, «жадных», как выразился Игнатьев, до кино?

«За последние годы в колхозах района, — читаю я выдержку из доклада на партийной конференции, — введено в строй животноводческих помещений на 5, 5 тысячи голов скота...»

Наматываем на ус еще кое-какие цифры и факты.

Не примитивные коровники строят в районе, а помещения на 400—600 голов, с полной механизацией всех процессов труда. Реконструируются птицефабрики. Расширяется тепличное хозяйство. Затронь за живое председателя, спроси его: «Как живете?» — и он поведет показывать механизированные зернотока, а не убогие риги и навесы. Покажет механизированные льнопункты, сложнейшее оборудование. Колхоз «Красный прибор» десять лет назад потреблял электроэнергию в год 259 тысяч киловатт-часов. А сейчас — 1, 5 миллиона! В 1970 году в этом колхозе работало 59 электромоторов, а сейчас — 150. И все равно председатель Юрий Васильевич Исин говорит: «Мало!»

Изменилось село! Тракторист не лежит на снегу, ремонтируя трактор, — повсюду мастерские. Иная культура труда. У председателя Исына кабинет блестит полированным деревом, размах, как у министра.

А вот кино смотреть председатель приходит в зал — чуть побольше своего кабинета. И вроде бы клуб всего семь лет назад построен, но уже мал, тесен, и как-то неудержимо постарели его стены, примитивом он выглядит рядом с хозяйственными постройками колхоза.

Доярка приходит вечером в такой клуб — ей после своего коровьего «дворца» все кажется «не то». И на директора клуба, на киномеханика она смотрит гордо, сверху вниз: она зараба-

тывает 250 «чистыми» (как оклад у председателя Иси́на!), а у тех, «на культуре», — по 80 рублей. Им колхоз, чтобы могли свести концы с концами, по бедности доплачивает. Доярка сравнивает цифры, а через них и престиж работы и положение. Ее работа, видит она, высоко оценена, а «на культуре» человек не в цене. Техничке — и той платят 75 рублей в месяц.

Город по-прежнему впереди. И я хорошо понимаю тех дальновидных хозяйственников, вроде Иси́на, Копцева или Гуляева, председателя колхоза «Первомайский», которые не скупятся, дают рубль на культуру. Один мебель приобрел для клуба, другой платья для хора, третий — на духовой оркестр не пожалел. Эти люди не отделяют производства от культуры. Но по традиции: производству первый кусок, культуре — что останется.

Селу Судиславль никак не давали ссуду на строительство кинотеатра. Селу ссуды не положено. Вот если бы был поселок... Но для поселка не хватало жителей. Тогда те, кто понимал, что без кинотеатра скоро и вовсе жителей не останется, пошли на то, что приписали к Судиславлю соседние деревни и, похлопотав, переименовали село в поселок. Получили ссуду, за десять месяцев построили кинотеатр. А через полтора года вернули государству деньги.

Каких только жертв не требует искусство! А все равно недостаточно. Уходят из села. По-прежнему уходят, несмотря на миллиарды, вкладываемые в экономику. По 250 зарабатывают, а глядят вдаль. (У председателя Иси́на в столе 200 заявлений с просьбой принять в колхоз, и рождаемость в «Красном приборе» огромная — прежде прибавлялось в год двое-трое ребятишек, а теперь — по сорок пять! Но не делает погоды «Красный прибор». Не изменят ее и еще три-четыре крепких хозяйства.) Вот статистика по Костромской области — задумайтесь над этими цифрами. В 1970 году в области было 406,1 тысячи сельского населения, а в 1979 году стало — 290, 7 тысячи. За девять лет исчезло 115,4 тысяч человек. Где они? Ну город вырос за это же время на 48, 6 тысяч жителей. А где еще почти 67 тысяч уехавших из костромского села?

Разбрелись по стране. И, я думаю, не толь-

ко в поисках более плодородной земли или влекомые техническим веком, уехали на заводы, на стройки. Отправились в город за городской культурой, где она доступнее, ближе, дешевле, многообразнее, где не надо за 20 километров везти ребенка, чтобы обучать его музыке, где не придется полгода ждать, пока привезут на один день новый кинофильм. Заметьте, в «Красном приборе», где просят не из колхоза, а в колхоз, не только живут в достатке, но именно в этом колхозе — первый экран! Как в городе! Иси́н так и сказал: «Я добился!»

Нет, не в одной материальной заботе дело.

Бедно по части культурного обслуживания в селе, но не так, как прежде. И клуб-кинотеатр, как правило, не в деревянном сарае, где пол разошелся, а на стене экраном служила простыня. Я ездил по селам района и видел типовые Дома культуры, на сооружение которых затрачены сотни тысяч, но на дверях иных из них висели замки.

Двенадцать тысяч колхоз «Красный прибор» заплатил за костюмы для своего хора, перекупив их в Москве у профессионалов! Нужна аппаратура для вокально-инструментального ансамбля — купили. И председатель Копцев, с которым мы беседовали после наезда агитбригады, перечислял: «Эстрадный оркестр приобрели, пианино, три баяна, плюс шесть тысяч художникам за роспись зала, — но вдруг горько заключил: — Все есть! Средства, люди, отношение руководителя... А скучно!»

Как той доярке, которую спросили: «Как живешь?»

— Да ничего! — отвечает.

— Деньги-то есть?

— Да есть...

— И в огороде все есть?

— Конечно, есть!

— И корова?

— И корова есть, и теленок, и поросенок... Овцы, холодильник, стиральная машина... А чего-то не хватает!

— Да чего же тебе не хватает?

— А вот чего-то...

Что-то еще нужно человеку. Что-то такое, что для него, быть может, важнее денег, теленка, бытовых удобств и даже важнее дорогих

электрогитар (я видел их запыленными в углу сельского Дома культуры), важнее, может, и тех чудо-платьев, за 12 тысяч купленных в Москве.

Запомним эту ноту неудовлетворенности, я слышал ее часто. Неудовлетворен и председатель Копцев. Он новую деревню построил. Он художников нашел — расписали клуб. Он церковной старостихе бросил упрек: старинная церковь, мол, в центре села, а в каком виде! Портит всю красоту. И старостиха (хитра!) пришла в правление: «Председатель велел помочь церковь покрасить!» Помогли, покрасили, потому что село не разделишь, все должно быть в нем красиво. Копцев батюшке сказал: «Как же вам не совестно, памятник строителю храма валяется в канаве. Вы абстрактным богам поклоняетесь, а человека, который вам такую красоту оставил, забыли». Памятник восстановили. Батюшка глубоко уважает председателя, хочет с ним домами дружить. Так и сказал: «Я к тебе кино по телевизору буду ходить смотреть». Копцев пожал плечами, улыбнулся. «Мне, — ответил, — кино смотреть некогда. Ты уж извини...»

Казалось бы, ни в ком не нуждается, все решит сам, во всем разберется председатель Копцев, но вдруг он говорит мне, что не во всем он силен, и главная проблема, как он ее видит, в том, что хотя и не бедны, деньги тратят, а все равно нет у них в селе настоящей культурной жизни. Дорогих «игрушек» накупили, а все одно — тоска.

Вот и местный комик Валерий Столяров не весел. «Это сегодня нас так радушно встречали, — сказал он, — потому что молодежи было мало, в основном пришли на концерт пожилые люди, женщины. Им и радостно посмотреть на меня, посмеяться... А вообще-то сельский зритель изменился. Подростки гуляют, женатые — по домам сидят, кино по телевизору смотрят».

Валерий показал мне диплом, полученный на Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества. Я спросил, что он читал там, со сцены, для жюри. Про «бабку Глашу»?

— Ну что вы! — рассмеялся Валерий. — Там я читал что надо! Но ведь то, что я там читал,

не нужно в селе. Да и пафос перед простыми людьми неуместен, и голос в поле сорвешь.

Что же получается?

Обвини я организаторов культурной жизни района в примитиве, в потворстве дешевым вкусам сельского зрителя, мне скажут, что есть в райцентре университет культуры, перечислят темы — там и о кино найдется, — кроме того, покажут центральный журнал, где на обложке участники ансамбля «Рябиновая ветка», и снято, скажут, не где-то, а на кремлевской сцене! Передо мной положат дипломы, завоеванные сельскими коллективами на областных и всесоюзных смотрах.

У заведующей районным отделом культуры Валентины Александровны Сухоревой, проводившей меня в поход за Волгу, есть папка с вырезками из газет. Это радостные отчеты о концертах, конкурсах, районных мероприятиях, где выступали самодеятельные коллективы. То, что смотрят сельские жители на экране, Сухореву мало интересует, так как это уже по другому ведомству — она кино не занимается. Я выразил удивление: как же можно в жизни отделить кино от остальной культуры? Валентина Александровна согласилась — странный водораздел. Но попросила вести речь только о том, чем занимается отдел культуры райисполкома.

Но и тут, на ниве «чистой» культуры, без кино, все парадоксально. Вот выступила «Рябиновая ветка» во Дворце съездов и на несколько лет прекратила свое существование. В самом Красном люди спрашивают: «А что это такое? Мы ни разу не видели!»

Когда опять возникла потребность в «супер-ансамбле» — танцкружок ведь не повезешь на большую сцену, — из Костромы приехала сама Галина Ивановна Бакина, заслуженный работник культуры, женщина энергичная, способная в три дня поднять весь райцентр, любого хозяйственника убедить в важности всесоюзного мероприятия. По 60 человек освобождали от работы на месяц. Шли репетиции, собирали старых, покинувших самодеятельность танцоров, одевали их в дорожные наряды и в короткий срок везли в столицу коллектив, который призван был свидетельст-

зовать о неисчерпаемых запасах народных талантов. По пути — пара концертов в областном центре. По возвращении — еще концерт на районном хозактиве. А потом коллектив распускался — к радости хозяйственников. Творческий экстаз сменялся буднями.

Село копирует райцентр. Тут тоже — парадный хор для жюри и будничная «культурная жизнь», где чуть ли не единственную радость людям доставляет киномеханик.

Когда ориентируются на жюри — работают энергично, напористо. Все закручивается, повсюду ответственные люди, и все должно быть «к сроку». К дню животновода, к красной дате. Появляется дисциплина. С уст срывается упрек: «Тебя же освободили от работы!» Чистый интерес уступает первенство чувству: нас будут смотреть «наверху»!

Когда же настают будни, оглядываются на рядового потребителя. «Ходит юная Джульетта — не раздета, не одета, патлы не причесаны, дымит папиросами...» — смешит людей Валерий Столяров.

Что же это такое — сельская культура только на «экспорт»?

Нет, не в одних материальных затратах дело — хотя они, направляемые на развитие культуры села, не идут ни в какое сравнение с тем, что расходуется на производство. Дело в подходе к развитию духовной жизни, во взгляде на нее, в принципах, какие тут действуют.

Не потому ли в жизни села (не идеализированного, а реального), у определенных слоев его духовное начало отдаст пальму первенства земным материальным ценностям?

Простим такой перепад продавщице Тамаре, с которой я познакомился в одном селе. Она зарабатывает побольше доярки — 260 рублей в месяц. План дает на консервах, конфетах и водке. Тамаре 22 года, у нее полторагодовалая дочка и муж, электрик в колхозе, зарабатывающий 80 рублей. Сегодня он пошел не на работу, а на рыбалку. А вот ей, главной в семье добытнице, и в понедельник, в ее выходной, приходится открывать магазин. «Да и чего делать-то!» — воскликнула Тамара.

Делать в селе нечего, бывает же такое! Но

надо учесть, что это нового фасона семья. Живет в щитовом совхозном доме, о своем пока мечтает, и связь с огородом, с приусадьбой тут не такая прочная. Казалось бы, есть пространство для жизни иной, не заземленной, то есть не к земле одной прикованной, не к огороду.

Так нету же никакой иной жизни! Исчез у Тамары огород — его заменил прилавок магазина, добровольно предпочитаемый выходному дню. Я думаю, дело не только в том, что чрезмерна страсть к вещам: купила телевизор, стиральную машину, радиолу, холодильник, кровать хорошую, деревянную, мечтает о гарнитуре в новом, собственном доме. Этих забот, конечно, хватит, чтобы заполнить две жизни, но дело, по-моему, не только в этом, а еще и в том, что много сорта соблазнов у Тамары рядом — никаких!

В кино пойти — нет клуба в ее деревне. Изредка она бывает в соседнем санатории — там и танцы и кино. Однако танцы сошли на нет (из-за дочки), осталось кино, но и оно не может заполнить жизнь двадцатидвухлетнего человека, и Тамара от нечего делать открывает в выходной магазин. К концу месяца у нее бешеная выработка. Она слывет передовиком. Она уважаема в селе, потому что даже в понедельник у нее можно взять то, от чего душа после воскресенья горит.

Но оставим Тамару. Она человек простой, малокультурный, за плечами у нее всего-то торговое ПТУ.

Резоннее предъявить счет сельской интеллигенции. Всем тем образованным людям, учителям, врачам, библиотекарям, специалистам сельского хозяйства и всем тем, кто трудится в исполкоме, в райкоме — наберется народу.

С представительницей сельской интеллигенции мы беседовали, прогуливаясь по тенистым улицам Красного, разговаривали о творчестве режиссера Андрея Тарковского, не обошли вниманием его «Андрея Рублева». За тихой беседой мы незаметно перешли площадь, поднялись на холм, на котором возвышалась красивейшая церковь шатрового типа — древний храм, построенный при Борисе Годунове в 1592 году. В руках я держал маленькую кни-

жечку о красносельских ювелирах, но не показывал ее до поры. Музе Германовне Разумовой, заведующей местной библиотекой, чтобы не нарушать нашего разговора, который от Тарковского перешел к древнему искусству. Муза Германовна восторгалась красотой здешних левитановских мест, а я упорно вел ее к храму, упомянутому в книжечке, зажатой у меня в руке. С недавнего времени, говорилось в ней, храм превращен в краеведческий музей. Мы подошли ближе, и я почувствовал, что моя спутница начала нервничать.

Памятник архитектуры опоясывало кольцо битого стекла. Валялись банки из-под зеленого горошка. Под своды, под арки, в темные места с дамой нельзя было заходить — там располагился в порядке самодеятельности второй красносельский общественный туалет (первый, основной, на базаре). Наверх, под купол, мы бы не попали: двери были забиты после заметки в районной газете (как реакция на критику). Заложили в петли болты, накрутили гайки, стукнули молотком для верности по резьбе и заперли таким простым способом навески.

Мы остановились около пруда, заросшего ряской. Мимо проходили люди, тоже останавливались, живо обсуждали появление в красносельских водоемах шельмы-ондатры, много ее развелось, даже собаки таскают.

Муза Германовна молчала, разгадав мой нехитрый замысел. Разговор об «Андрее Рублеве» оборвался.

— Ну, зачем вы привели меня сюда! — сказала она укоризненно.

А я про себя закончил: да еще таким красноречивым маршрутом! Мимо развалившейся, убогой танцплощадки в липовом садике, мимо изуродованных, похожих на произведения плохих абстракционистов, остатков «аттракционов», мимо дощатых красносельских заборов — доска вверх, доска вниз, доска в сторону, точно пилы у хозяина нет. Все кое-как... Вышла хозяйка с ведром мыльной воды после стирки, вылила его нам под ноги. Куча битого кирпича поперек дороги годами травой зарастает. А вот дом снесли в прошлом году, так и остался мусор — это же ничье. Зато

старинные красносельские наличники приводят в трепет писателей-туристов...

Муза Германовна стояла рядом со мной и не говорила больше про левитановские места. За спиной у нас была площадь. Там Дом культуры, углы его обвалились, стены обшарпаны, земля в цветочных клумбах, как каменная, штукатурка не вчера упала, куски отбитого бетона перед парадным входом, на крыльце — через них просто переступают, и они будут лежать все лето и осень, пока не покроет их первым снегом... А перед нами была церковь Богоявления — овещенное вдохновение зодчего годуновских времен...

— К храму не подойдем?.. — больше утверждая, чем спрашивая, сказала Муза Германовна. — Да знаю! Все понимаю, зачем вы меня сюда привели!

И вдруг взорвалась:

— А что я могу сделать! Я маленький человек! И у меня есть свое дело, свой участок.

В голосе — почти злость, у такого доброго на вид человека. А как Муза Германовна была радостно возбуждена, как покраснелась там, в помещении библиотеки, когда, подготовившись к встрече, перечисляла, что проводится, какие мероприятия. Брошюрки по профорientации разложила, рассказала, как проходит «день культуры» на ферме и как прошла беседа «Искусство обличает религию».

— Кто же виноват, Муза Германовна?

— Не я же! — закричала она.

И я опомнился: ну чего, право, пристал к человеку.

Я предложил ей пересечь площадь — к райкому партии. «Пойдемте вместе, — сказал я, — выложим все!» Муза Германовна посмотрела на меня усталым, измученным взглядом. Она не восприняла мои слова всерьез.

Водил я к этому «музею» и других образованных людей. Ирину Александровну Никитину, заместителя председателя исполкома поселкового совета народных депутатов. Знакомого нам уже Сергея Сергеева, директора районной киносети. Человек пять вот так подвел и еще десяти обрисовал в красках картину, и без того им известную. И каждый раз продолжался диалог с «маленьким человеком».

Но были среди собеседников люди, занимавшие эту позицию не то чтобы в силу обстоятельств или по привычке мало задумываться над окружающим миром, а принципиальные противники всякой «кустарщины» — как они оценили мои слова о личной ответственности каждого из нас.

Анатолий Каретин, секретарь райкома комсомола, упорно доказывал мне, что достать пять кубометров тесу в Красносельском районе невозможно («Мы много раз, — сказал он, — ставили вопрос!»), и именно поэтому второй год не забиты дыры на танцплощадке. А грязь, говорил он, выгребать силами молодежи из исторического памятника XVI века нет смысла, нерационально, потому что алкоголики опять все загадят. Нужны масштабы! Соорудить в помещении церкви грандиозный музей. В нем разместить творения современных красносельских ювелиров. Но есть неразрешимая проблема — как отопить шатровую церковь, купол которой — в один кирпич! Оказывается, во всем виноваты древние архитекторы, не предусмотрели наших сложностей.

Круг замыкался... Каретин уводил меня в глобальные проблемы — и исчезал. Нет, он не был каким-то фельетонным бюрократом, он и художественным даром не обделен. «Сам я пою, — сказал он, — в основном патриотические песни...»

Я пошутил: а вдруг во время концерта записку из зала пошлют насчет понимания патриотизма! Песни, мол, поете, а на историю отечественную махнули рукой...

Каретин холодно посмотрел на меня и сказал, что патриотические песни — это одно, а годуновский храм — другое. К его виду местные жители привыкли, и только туристы с волжских пароходов, забредая сюда, столбенеют.

Расстались мы. Он вернулся к своей важной, неотложной деятельности, а я — к размышлению: что за загадочный человек. Пять кубометров тесу были для него неразрешимой проблемой. Не потому ли, что эти пять кубометров нужны для конкретных парней и девушек — для Ивана, Петра, Сидора, Анны, Натальи, слоняющихся по Красному, а секретарь

привык мыслить категорией общей: «сельская молодежь»? «Конкретные» же — они обойдутся! «Потопчутся», как выражались здесь, в фойе Дома культуры — потанцуют летом в духоте, не сахарные, не растают, послоняются по площади перед кинотеатром... А вот петь патриотические песни, выводя их под резкие звуки электрогитар, проблемой для Анатолия не было. Не составляло труда, не спотыкался он тут о нравственный порог. Песни его предназначались тоже для молодежи «обобщенной», абстрактной. Анатолий никогда, как он мне сказал, не пел для конкретных людей, он пел в зал, тонущий в темноте, а в нем людей не видно, и никакой записки оттуда не может прийти.

Мы любим кивать на обстоятельства. Мы, сверхматериалисты, предпочитаем прежде всего винить «среду», внешние условия. Кто-то «не строит» кинотеатр, «не ремонтирует» древний памятник, кто-то должен для нас его «охранять».

Через год я снова зашел к Каретину, вместо него за столом сидела Надежда Рослова, новый секретарь. Энергичная, по виду — хваткая, сразу включилась в разговор, любую тему готова была поддержать — о кино? пожалуйста, поговорим о кино, — рука потянулась за справками, но вот заговорили о злополучном памятнике: как бы его спасти? Как использовать для воспитания, для развития культуры? Что бы такое сделать — личное, — чтобы совесть была спокойна?

— А она и так спокойна, — сказала Рослова. — Если надо, мы хоть завтра воскресник организуем, проведем уборку.

Кому — «надо»? Опять неразрешимая проблема! Опять — «кому-то».

Древнее это сооружение в нашем разговоре о кино и о культуре села пришлось к слову, к сюжету. Мне важно было увидеть реакцию человека: колебнется стрелочка или останется без движения? Возникла логическая цепь: как культурно питаем сельского зрителя, что даем ему — в частности, на экране, — так он и реагирует, с той степенью духовности, какую сам получает, по принципу: как аукнется, так и откликнется... Но, может быть, и не совсем

так, не с такой высокой степенью обусловленности... Может быть, все противоречивее, иррациональнее... Ведь Надежда Рослова, энергично пожавшая мне на прощание руку, достойная преемница Каретина, тоже, думаю, заглянула в кинотеатр «Волга», посмотрела «Калину красную», шедшую в те дни. И муку Егора Прокудина, искавшего «праздника жизни», наверное, заметила. Но что для себя решила?

Где его искать — праздник — как понимает его Егор? На стороне, в какой-то «внешней» жизни? Или отыскивать его в себе самом?..

Облегчит ли душу Нади Рословой воскресник, устроенный по чужой подсказке? Или ей надо самой взять метлу и в одиночестве, на глазах у изумленных прохожих, приняться выгребать навоз из храма?

Но такой, анархический, «неорганизованный» патриотизм не доступен уму Надежды, вооруженному массой политпросветовских знаний. А душе ее ближе песня про любовь к Родине, которую Каретин сентиментально изображает со сцены. И не связывает она эту песню с конкретной, действенной любовью...

В обеспечении села культурными ценностями происходит что-то подобное тому, что происходило в течение века в снабжении села изделиями ювелирных артелей. Это сравнение уместно, потому что Красное и села вокруг исстари занимались ювелирным промыслом, наложившим отпечаток на многие стороны культурной жизни. Тут люди действительно понимают красоту. Но ведь какая вещь! Целый век шла борьба двух начал: творчества и ремесла. Законы рынка одолевали художников. По заказу монастырей и торговцев они гнали ширпотреб — крестики, образки, сережки, колечки, цепочки. Казалось бы, все это в прошлом. На месте прежних кустарных мастерских — современный ювелирный завод, изделия которого завоевывают призы на международных выставках. Но нет, не все благополучно. Опять обозначился курс на массовку. Мне рассказывали художники-ювелиры, красносельские умельцы, что им приходится по заказам «Росгалантереи» делать изделия из ме-

ди, брошки, колечки, все штампованное. У завода для этого — современное оборудование! А душа тянется к серебряному кружеву, которое, увы, не обязательно для производства. И при этом ювелиров уверяют: «Красносельская скань — для тонкого вкуса, она непонятна народу!»

Эта тоска художников по творчеству, подминаемому техническим веком, индустриальностью, экономизмом, когда ювелиры разделены специализацией и превратились в операторов у штампов, наводит на мысль, что и в культурной жизни села, в обслуживании села городом, городской культурой происходит тот же противоречивый процесс. Творчество вытесняется ремесленничеством. Село поглощает второсортную кинопродукцию (ремесленничество), райцентровскую агитбригаду — ни намек на самодеятельное искусство, анекдоты Валерия Столярова, «соловьиную рошу» а ля Лещенко, лекцию о том, как искусство обличает религию, и танцы в фойе Дома культуры. Все это — ремесленничество! Лишенное поиска, фантазии, духовного смысла, позиции и красоты. А главное — истины.

Как противостоять этому? Как сделать так, чтобы директор киносети Сергей Сергеев, решивший завести у себя кинолекторий, не копировал сто тысяч других кинолекториев, где обязательно «пьянству — бой» (демонстрируем «Афоню»), «военно-патриотическое воспитание» (тут, конечно, «Прыжок на заре») и так далее и тому подобное?

Как сделать так, чтобы в Красносельском районе (или любом другом) из полсотни картин, демонстрация которых идет «по кольцу» в течение месяца, было не три новых ленты, а хотя бы половина? Но нет — тут все с миру по нитке, из бездн проката. И в основном — ремесленные поделки! А для искусства — не хватает копий. Его в село, как сказал Рубанков, «не повезешь — не выгодно».

Как сделать так, чтобы наша деревня не была местом, куда свозят что ни попади, как на гигантскую культурную «фабрику вторсырья»?

Я не знаю другого пути, как обратиться к примерам подвижнической деятельности тех

немногих интеллигентов, сумевших противостоять этому процессу «переработки отходов» (вовсе не в наше время зародившемуся), — тех людей, которые связали свою жизнь с селом, с его просвещением. Ибо без внутреннего голоса, без осознания своего долга — как говорили прежде: «Отдать дань народу», — без этого претворение в жизнь партийных решений, направленных на развитие культуры села, Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» можно превратить в отработку, в насыщение села «шефской помощью».

На память приходит пример удивительной жизни Адриана Топорова, посвятившего несколько лет до революции и больше десяти лет после окончания гражданской войны просвещению алтайских крестьян. У Топорова не было под рукой, как у современного культпросветчика, киноматериала — он работал только с книгой. За десять лет он прочитал крестьянам «Майского утра» — коммуны, созданной в 1920 году, — огромные пласты мировой литературы, от «Орлеанской девы» Шиллера до рассказов Михаила Зощенко. Он создал народный театр, научил крестьян и их детей играть на скрипке — у него было пятьдесят скрипок, — он выучил грамоте, приучил к культуре, вдохнул душу в мальчика Степана Титова, ставшего впоследствии народным учителем и отцом космонавта Германа Титова. Это был подвиг подвижника, который жил среди народа, его судьбою, и не делил искусство на «высокое» и «низкое», понятное и непонятное народу, не выделял своеобразный «культурный лубок», не адаптировал до примитива своих бесед, не читал крестьянам рассылавшегося повсюду «Смехача» (выходил такой журнал с рассказами «для народа»), у него крестьяне знали даже великих Гейне и Ибсена. Топоров передавал им культуру полной мерой, понимая ленинский завет насчет приобщения к мировым ценностям буквально, а не иносказательно.

Но что же сегодня в селах Красносельского района?

Самых активных, жизнедеятельных, предприимчивых людей я встречал, увы, не среди

тех, кто мог бы выполнить просветительскую задачу, а среди чистых хозяйственников, председателей колхозов, партийных работников. Вот где энергия! Какая-то сила гнала этих людей чуть свет из дома, мотала по полям, заседаниям, фермам. Вечно за рулем «газика» Исин. В воскресенье я пришел в колхозную контору — он на работе.

И вот эти люди строят клубы, закупают платя для хора, мебель для фойе, пробивают строительство кинотеатра — они стремятся делать все с размахом, так, как понимают «культурную жизнь». И, конечно, состязаются друг с другом — кто кого по части «культуры» обставит. Сколько нелепости в этом их марафоне, но чего же винить того, кто старается в силу и в меру своего разумения. А образованный слой — вроде Музы Германовны, — надев сюртучок «маленького человека», живет своим огородом (иные — в буквальном смысле).

И вроде бы понимаешь — зарплата у них низкая, у доярки в два раза выше. Средств им отпускают мало (вот машины у киносети старые, ленты порой на себе тащить надо). И каждый «начальник» в упор не видит представителя культуры, так тот принижен своим положением. И все равно, вспоминая опыт Топорова, говоришь себе: не лукавьте, братья! Оглянитесь — сами каковы?

Да интеллигенты ли мы?

Посмотрим (для сравнения с самими собой) на современного крестьянина. Продавщица Тамара — человек в костромском селе новый, полугородской. Хотя она и олицетворяет определенный тип сельского жителя, но не играет здесь первую скрипку, не она определяет и духовное состояние села.

Есть другой тип крестьянина, ведущий родословную не от отходника, и сам не уходивший в город, чтобы возвратиться иным, а прочно связанный с землей.

Сопоставим свою, интеллигентскую, позицию с ним, с этим крестьянским типом. Иным из нас не хочется опускаться до просвещения продавщицы. Но сможем ли мы, даже пожелав того, вступить в контакт с тем, о ком я говорю, и кто, возможно, духовнее нас?

В одном совхозе (не в Костромской, а в Московской области) я познакомился с механизатором Валентином Ивановичем Папковым. Ему за 50 лет, голова его седая, он первоклассный механизатор, знаток техники, рационализатор, много лет руководит безнарядным звеном.

Заговорили мы с ним о кино — и Папкову стало неловко. В местный клуб он ходит редко, больше на собрания. Живет довольно замкнуто, среди книг, чертежей — в свободное время. А в страдную пору — от зари до зари в поле.

В разговоре я упомянул кинокартину студии имени А. П. Довженко «Жнецы». В этой картине только и заботы — показать, как влюблен человек в землю, в зерно, в урожай.

— Кино стремится воспитать в земледельце хозяйское чувство! — поспешил я заверить Папкова.

— Если вы хотите во мне воспитать «чувство хозяина», — задумчиво произнес Папков, — значит предполагаете, что я «не хозяин», а это мне, крестьянину, слушать очень обидно.

Но я не отступал. Отчего же, спросил я, колеса комбайна иной раз шарахаются из борозды в борозду? Выходит, кто-то небрежно вспахал почву? А вон совсем изреженный посев — то ли в нескольких мешках оказались невсхожие семена, то ли кто-то посеял заниженной нормой...

Валентин Иванович задумался. Сын его, школьник, помогавший отцу летом на уборке, стоял рядом, слушал наш разговор. Спросил: «Почему это шофер возит зерно и каждый раз прокладывает по полю новую дорогу?»

Парнишка понимал: так же затаптывается земля!

Выходит, у десятиклассника уже было хозяйское чувство, а у взрослого человека, у шофера — где оно?

— Жизнь на него, наверное, как-то так влияет, что ему быть хозяином на совхозном поле нет резона, — с грустью сказал Папков. — Чувство-то хозяина, — добавил он, — может, и у этого шофера есть. Вернее, было... Да не смог его сохранить... Ну, посмотрит он

эту кинокартину — как хлеб берегут, — а сделает-то все равно по-своему.

Да почему же «по-своему»?

Валентин Иванович рассказал, как он жил долгие годы, чем жил, чем живет сейчас. Вспомнил те времена, когда получал задание вспахать, а сам даже не знал — под какую культуру. И платили — не за выращенный урожай, а за гектары вспаханной земли. Чем больше гектаров, тем больше денег. Вспомнил он мартовский Пленум ЦК КПСС 1965 года. Перемены, последовавшие за ним, а вскоре и создание в родном совхозе безнарядного хозяйственного звена по примеру известного механизатора Первицкого. Рассказал о борьбе и с людьми и с обстоятельствами, встававшими на пути новой формы труда. О первых успехах, об ордене Ленина, о наградах, которые получили его товарищи.

Все это теперь позади. Валентин Иванович Папков почти четырнадцать лет руководит безнарядным звеном. За это время и другие пытались последовать его примеру, но неудачно, и все-таки Папков упорно верит, что дело не в нем. Не в личности, а в самой экономике. Не в человеке, а в организации дела в совхозе. И если реконструировать одно, отладить другое, то новая прогрессивная форма труда пойдет. И не только хлеба нам добавит, считает он, но и лучше всяких воспитателей воспитает человека.

— Предоставьте звену механизаторов, — сказал он, — реальные права, и будет хлеб! И любовь к земле появится.

На первый взгляд — как все подкупающе просто! И пример самого Папкова — факт убедительный: его звено (четыре человека) дает треть товарной продукции, а в совхозе — 500 человек! И урожайность у звена самая высокая, и технику берегут, как никто, и о внесении удобрений им не надо напоминать. И всего-то им для этого потребовалось — разумная самостоятельность!

Пороки Валентин Иванович видит не в глубинах человеческого духа, а, размышляя здраво, винит то одно, то другое, то третье неудачное «звено в механизме».

— Вот мы пашем под зябь, — рассказыва-

ет он. — И вдруг приказ: забрать у нас один трактор! Я, естественно, сопротивляюсь, иду к директору: так и так, говорю, вы же таким приказом отменяете собственный приказ, по которому мы работаем как безнарядное хозяйственное звено. А директор свое: «Да пойми ты, нам надо срочно убрать силос!» Так каждый год, говорю, у вас бывает «срочно». Все шиворот-навыворот!

Из встречи с Валентином Ивановичем Папковым я уяснил то, что его прежде всего заботит. «Хочу порядка!» — сказал Папков. То есть ритма, четкого планирования, толкового управления. (Кстати, мы много говорили о «Премии», которую Папков посмотрел. Он остро воспринимал социальную драматургию фильма и — не горожанин и не рабочий — буквально жил в те дни под впечатлением картины.) «Хочу быть на земле, которую обрабатываю, хозяином», — сказал он. То есть выразил потребность в самоуправлении, в хозяйственном задании, чтобы поля были закреплены за звеном, а в договоре зафиксированы права и обязанности и предоставлена свобода действий, маневра в рамках технологической дисциплины.

Современный крестьянин, такой, как Папков, по уровню самосознания не отстает от современного рабочего-новатора Василия Трифоновича Потапова, которого мы видим в «Премии», он так же остро видит очертания бесхозяйственности. При этом ему нужна вовсе не «сильная личность», чтобы навести порядок, но некая гарантированная норма — и экономическая и моральная. Да как же так, возмущался Папков, вопреки правовому документу, договору, по которому звено работает, могут «по указанию директора» забрать трактор? Разве должно так быть — «указание» выше «права»?

И то, что человеческое своеволие оказывается сильнее экономического механизма, непонятно Папкову, не укладывается у него в голове. Он верит, что можно так «сконструировать» жизнь в его совхозе, да и вообще, что тот шофер, что исполосовал поле, будет ездить, как по струне.

Над сложными вещами задумался крестья-

нин! В самый корень взглянул. И нам, размышляя о месте кинематографа в духовной жизни села, надо представлять: а в чем, собственно, состоит эта духовная жизнь? А она — вон в какие материи углубилась.

С таким зрителем нам еще предстоит установить контакт. За кинематографистами еще долг — показать на экране сельскую жизнь и внутренний мир современного деревенского человека.

А когда, в редких случаях, художник осознает, каков сегодня зритель в селе, как осознавал это Василий Шукшин (конечно, специально не ориентировавший свои фильмы на село, но и не исключавший возможного контакта) — ответная реакция бывает поразительна! В Здемирове кинодокументалисты показали свой фильм «Крестьянский двор». Картину о том, как доярка приехала в Москву за маслом... «Крестьянский двор» вызвал столь горячую реакцию, что стерлись грани между искусством и жизнью. Евгений Плетневский, механизатор, известный в районе человек, лауреат Государственной премии, бил себя кулаком в грудь и кричал: «Я могу личный скот держать, но почему нету кормов?!» И рядовые колхозники и специалисты — все в один голос возмущались нелепым положением, когда для колхозных коров комбикорм по 9 копеек, а для личных — по 20, да еще очередь в магазине, если «выкинут».

«Крестьянский двор» вызвал бурю разнотолков, но в одном все сходились — без крестьянского двора жить мы лучше не станем. А от коров, от приусадьбы, от огорода мысль двинулась дальше. «Почему наши дети в институты хуже поступают?» — «Да потому, что до ноября в колхозе, в земле копаются. А потом галопом по Европам, прошли программу, а в конкуренции с городскими потерпели поражение».

Мы сидим с местным жителем, похожим на учителя. Воскресенье, но он вошел вслед за мной в кабинет председателя Исина, и теперь мы трое в пустом здании. Седые кусты бровей торчком. И манера говорить учительская, как урок объясняет: «А какой у нас край красивый — все места взяты Левитаном! Я смот-

рю на картину и знаю, с какого волжского плеса рисовал. И люди здесь с широкой душой».

Исин сидит за столом, скрестив руки, вежливо слушает. Слушаю и я. Про то, как лен цветет, и что не случайно совпало — в одном месте живут льноводы и ювелиры.

Потом он читает стихи. Легко пересыпает речь именами писателей, цитатами из книг. Он и с кинематографом на короткой ноге, этот необычный собеседник — первый секретарь райкома партии Анатолий Сергеевич Смирнов.

Разговор у нас не такой уж лирический. Смирнов не смотрит на Исина, демонстративно отворачивается и, обращаясь ко мне, говорит:

— Откуда, скажите, этот деревенский консерватизм? Не хотели на льнокомбайны переходить — два года бился, последним перешел наш район. И это не какие-то отсталые председатели — лучший председательский корпус в области! И все равно, пока не приказал разрезать автогеном теребилки, цеплялись за них... И вот теперь. — Смирнов, начав издали, но не без умысла, кивнул в сторону председателя: — Теперь Исин наковырял картофельное поле копалкой, а не убрал комбайном. И завтра придет в райком: «Дайте мне людей!» А где я их ему возьму?! Школьников посылать? Нет, ты объясни мне, — тут Смирнов, наконец, повернулся к Исину, сидевшему все так же, скрестив руки, — ты объясни мне, у тебя нет комбайнов?

Исин ответил: «Есть». Принялся объяснять, что поле семенное, тут нужно каждую картошку рукой взять. Смирнов упрямо не соглашался, говорил: «Не хитри!» Разговор пошел горячий, меня на время забыли. Но Смирнов не потерял нить нашей беседы. Вдруг резко обернулся.

— А в целом район у нас благополучный с точки зрения культуры. Здесь сама трудовая атмосфера создает интерес к культуре, к искусству, к кино, в частности. Тут председателя не надо убеждать — он деньги заплатит, было бы за что. Гуляев духовой оркестр купил ребятам, вон они как теперь шпарят... Но как же долго все это, какими силами дается! Когда я сюда направлен был работать, я в рай-

центре к трибуне в ботинках не мог пробраться. Грязь по колено! Школа была в пяти зданиях, а теперь лучшая в области. Магазины были в деревянных сараях, а теперь — смотрите сами. Но все — измором! Школу строили — 200 тысяч у министра выцарапали. Председателей убеждали повернуться к культуре — годы! Помню, собрали слет передовиков, из Костромы артисты не приехали, а собственной самодеятельности не было. И попросил я Прасковью Андреевну Малинину: «Привези своих». И вот не очень молодые, скромно одетые деревенские артистки дали нам концерт. А потом собрал я председателей, директоров совхозов. «Как вы находите, — спрашиваю их, — Малинина человек занятой?» «Да, — говорят, — предельно занятой». «А ведь находит, — говорю, — время и возможность заниматься культурой». Теперь у нас в колхозах много самодеятельных коллективов, а наш ансамбль «Рябиновая ветка», слышали, наверное, выступал в Кремле. — И вдруг осекся: — Да нет, не то говорю... Один ансамбль с громкой славой — это еще не культура, о какой мечтали... А знаете, я в кино у себя в Красном, скажу прямо, не хожу. Мне стыдно идти в наш кинотеатр. Стыдно услышать упрек: «Что же ты, секретарь райкома!» В санатории за месяц по тридцать фильмов смотрю, в городе бываю — хожу, а у себя — нет. Потому что до сих пор, сколько быюсь, не могу построить в районном центре приличный кинотеатр. И никакой поддержки. Проектную документацию приобрели, взяли в долг у ювелирного завода 16 тысяч рублей, начали строить, да разве так строят? Ни средств нет, ни материалов, ни строителей. И все, что касается объектов культуры, вот так. Если бы не помощь колхозов, не было бы и новых клубов на селе... И вот что я вам скажу. Мне 58-й год, скоро уйду, и лично мне ничего не надо. Жена недавно говорит: «Смотри — 12 рублей на сберкнижке!» Я отвечаю: «И хорошо, дети не передерутся...» Но была мечта, можно сказать — цель жизни! Вытащить людей из-под соломенных крыш. Чтобы в избах, вросших окнами в землю, не жили... И не хватило моей жизни... Говорите, фильм «Крестьянский

двор»? Доярка в Москву за маслом? Все верно... Забыли мы деревню. Теперь миллиарды тратим — поднять, возродить. Но как восстановишь ту деревеньку, которая опустела? А ведь надо! Восстановить и сказать: вот вам, люди, дома, вот детские сады, магазины, кинотеатр, вот вам все, что нужно. Живите! Я вам прочту стихи Викулова: «Ты иная, Россия, ты в космос врубилась, ты в громе победном встречаешь свой день. Я хотел бы, Россия, чтобы ты не забыла, что когда-то ты вся началась с деревень...» Понимаете, о чем человек пишет! Как это мало — то, что мы делаем для села...

Странно, думал я, слушая Смирнова, странно и противоречиво проходит посев и жатва на культурной ниве Красносельского района. С одной стороны, жажда масштабов — таких же, как в экономическом преобразовании. А с другой — там, где удается частица такого размаха, там — купеческая щедрость и показуха — от смотра до смотра хранимый реквизит, страсть иметь музыкальные инструменты побогаче, платья с плеча «Березки». И деньги для памятника древнего зодчества, оказывается, нашлись после нашего разговора со Смирновым. И побелили храм, привезли решетки для дверей. Но за год мусор так и не убрали, потому что это уже не тот «размах»! И учитель соседней школы ребятишек сюда не поведет для урока по истории, для разговора об искусстве, а всего-то полкилометра. Но немыслимое расстояние в мироощущении.

«Деревенский консерватизм», по выражению секретаря райкома, тисками держит сознание: тут или на все наплевать, или — масштабы!

И нету Адриана Топорова! Так и остался в далеких двадцатых годах его опыт уникальным явлением: никем не повторен.

Но пройдут десятилетия, и будущий исследователь, обратив внимание на наше время, отыщет в его недрах энтузиаста секретаря райкома. И скажет: «Вот жил подвижник!»

И это не будет преувеличением, хотя в исторической пыли и затеряется мимолетный упрек Смирнова, брошенный председателю Исни: «Картошку копалкой наковырял, а теперь школьников запросишь на поле!» И сколько

таких упреков, таких летучих перебранок уже было и еще будет у Смирнова, пока он защитит Ваню Рыбникова от делового, хваткого Исина, этого не узнает ни один исследователь, как не знаем мы подробностей жизни просветителя Топорова.

Но нет, Смирнов не единственный подвижник в Красном. А Исин? А председатель Копцев, а киномеханик Энгельс Игнатьев?

Еще одни светлые глаза я запомнил в этой поездке... В коридоре Дома культуры, приспособленном под студию, рисовали дети. А рядом, в комнате, заставленной шкафами с красками и рулонами бумаги, сидела молодая женщина Валентина Николаевна Гусева. Гладко зачесанные назад — по-русски — волосы, такие, видно, тонкие и мягкие, такие непослушные, что выбивались, рассыпаясь у висков. Женщина улыбалась одними глазами, вернее, они жили на лице сами по себе, в улыбке. Вместе с мужем, Николаем Леонидовичем, тоже художником, она создала эту школу для сельских детишек. Сколько сил потребовалось, сколько порой унижения. И перед начальством да и перед родителями. Ходить по домам, просить рубль в месяц на обучение ребенка, а не пойти как? Не из-за рубля — из-за мальчишки, девчонки шла, которых уже не могла бросить и которым уже нельзя было позволить бросить школу.

Какое внутреннее побуждение, думал я, движет этими людьми? Осознание себя «подвижниками»? Нет, это для них мелочно, слишком расчетливо. Тут, я думаю, все иначе, тут не чужой запрос, а собственного духа, безотносительно к какой-либо внешней цели, без кивка на внешние обстоятельства. И тем такая Валентина Николаевна, по-моему, нравственно выше даже Адриана Топорова, который, как он мне говорил, был движим глубоким чувством долга — «долга перед народом». А Валентина Николаевна, можно сказать, эгоист, только понимает эгоизм не как материальное благополучие, а как духовное наслаждение. Любопытно, что многие, с кем я встречался в Красном, обязательно чего-то просили, требовали: это устроить, то реорганизовать... И в этом внешнем устройстве виде-

ли оптимистическую перспективу своего бытия. Тут же человек ни разу ни о чем не заикнулся, хотя не меньше нуждался и в помещении, и в средствах, и во внимании. Почему же так? Да потому, что угол зрения на жизнь и на свое место в ней иной. Для того, чтобы счастливо жить, человеку необходимо не изменение «среды», а всего-то малая капля — не потерять самому творческого огня. Себя, а не среду он привык винить, этот образованный человек.

Такое мирозерцание — по словам Н. Рубакина, «крепость ума и духа» — я обнаружил у Смирнова (он, конечно, назовет это чувством партийного долга). Заметно оно и у Сергея Сергеева. Выкладывается молодой человек, но ему еще поднимать и поднимать собственный уровень общей культуры. Есть оно и у Исины, хотя и окрашено «гордостью» за свой колхоз. Есть, конечно, у многих.

На таких людей и расчет. На них и ставка. На них оглянуться бы администратору Рубанкову: отыскивать таких людей, вступать с ними в контакт, попробовать возглавить их активность — этот общественный дар — и не замыкаться в кругу киномехаников и кинодиректоров (культурная работа не терпит ведомственной ограды, как бы ее участки и не отгораживали друг от друга). И сообща развивать в людях села самосознание, «крепость ума и духа», используя для этого всю мощь кинематографа.

Как же важно проложить для него дорогу к сельскому зрителю!

Итак, подведем итог нашему разговору о кино, о его месте в жизни крестьянина, живущего в старинной зоне России, в Нечерноземье. Место это заметное, но факт сей не должен нас слишком радовать по той причине, что остальное пространство культурной нивы пока девственно или засеяно сорняком.

То, что происходит с кинематографом в селе, не оторвать в анализе от общей ситуации, поэтому наш разговор расширился. Как нет в сельских магазинах хороших книг (вспоминают, что прежде только в сельских и были), как не появляются на клубной сцене мастера искусства, как не увидишь первых звезд об-

щественной мысли беседующими с сельскими жителями — так нет и первоклассных произведений кино на сельском экране. Или они появляются от случая к случаю и с чудовищным опозданием. Это аксиома. И было бы мало-производительно столь долго доказывать, что все это так. Наш вывод хочется сделать в другой плоскости.

Согласимся: в перспективе чудес не произойдет. И завтра будет так же или почти так же. Даже если кто-то где-то откликнется на слова поэта и вспомнит, что все мы произошли из деревень и обязаны отдать долг. Такие долги не отдаются одними лишь деньгами — ни рублями, ни миллиардами, — как нам уяснить это! И общественное служение, понятое как «возврат долга», есть самообман и что-то даже безнравственное. Ложно и наше представление, что благополучие (или несчастье) зависит исключительно от внешних обстоятельств и дело лишь за очередным постановлением, которое откроет пути, повернет, нацелит. Нет, все сложнее... Принимая личную ответственность, мы можем зайти в тупик. И я, набравшись смелости, хочу повторить то, что сказал в Красном одному упрямому «материалисту», винившему во всем «среду»: надо мусор выметать из себя, тогда и храм культуры очистится.

Произвести такую духовную работу призван весь арсенал культуры, но в селе в силу сложившейся традиции кино оказалось впереди «девяти муз», оно доступнее даже книги, доступнее и предпочтительнее, и это накладывает на кинематографистов, на работников проката, киносети, на всех тех, кто занят творческой деятельностью, связанной с воздействием искусства экрана на современного сельского зрителя, огромную ответственность. И это будет весомая лепта в дело нашей всеобщей борьбы за коммунизм и человека коммунизма.

Костромская обл.

Б. Павленок,
заместитель председателя Госкино СССР

Вглядываясь

В ЖИЗНЬ

Популярность кинематографа удивительна. Вот уже много лет подряд в кинозалы страны ежегодно приходит около четырех миллиардов зрителей. Десятки миллионов людей встречаются с киноискусством каждый вечер с помощью телевизионного экрана. Прислушайтесь к разговорам на улице, в компании и даже на работе, и вы обязательно услышите упоминания о фильмах, о героях кинолент. Некоторые персонажи называются рядом с фамилиями актеров, а о некоторых говорят так, как будто они живут или жили рядом, на одной улице, в соседней квартире... Наше киноискусство давно завоевало и прочно удерживает популярность и любовь зрителей. Секрет этой любви, думается, прежде всего в народном характере советского кинотворчества. Герои лучших наших кинолент всегда являлись на экран из недр жизни, чтобы завоевать сердца зрителей и снова вернуться в жизнь, стать добрым спутником людей в их повседневном бытии. В той или иной мере каждый из них несет в себе черты сокровенной и подчас несформулированной, находящейся в подсознании народной мечты о человеке большом и добром, сильном и мудром, таком, с которым можно бок о бок пройти по жизни. А в целом киноискусство формировалось

и обретало зрелость слитно с судьбой народа, в процессе коренных социальных перемен и революционной ломки многовекового уклада жизни, в эпоху суровых исторических испытаний и великих побед. Живая плоть бытия стала питательной средой для творчества, и потому искусство обрело действенную, созидательную силу, умножающую духовную энергию народа. Эта диалектическая связь искусства и жизни есть неотъемлемое и главное качество советского кинематографа, как активного участника исторического творчества масс, школы жизни, воспитания классового самосознания и высокой нравственности, аккумулятора духовного опыта народа. Революционная страстность, идейная убежденность и советский патриотизм, широта души и благородство, мужество и духовное богатство — вот главные черты бессмертных образов Чапаева и Максима, Шахова и Соколовой, черты таких героев, как Губанов и Трубников, Махарадзе и Курчатов, Дерюгин и только начинающий свою экранную жизнь целинник Сечкин. В этих и многих других героях кинематографа во всей полноте и выразительности раскрываются конкретные приметы близких и понятных нам характеров, дается обобщенная сущность новой исторической общности людей, которая именуется советский народ.

Обращаемся ли мы к истории кино, говорим ли о нынешнем времени, мы не можем не заметить, что подлинным признанием всегда были отмечены произведения, отражавшие духовные запросы общества на каждом конкретном этапе социалистического строительства. Процесс становления советской кинематографии не был спонтанным, стихийным. Коммунистическая партия внимательно и мудро помогала художникам осознавать роль искусства в историческом процессе, выдвигала перед ними серьезные идейные задачи, оказывала поддержку прогрессивным тенденциям, проявляла большую заботу о создании оптимальных условий для творчества.

«Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана, — писал Л. И. Брежнев, — миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые

будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают образы наших современников, укрепляют в человеке высокие нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» обращает наше внимание на создание новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников.

Сверяя кинематографическую практику последних лет с предельно ясными, четкими и всеобъемлющими указаниями партии, мы можем с удовлетворением констатировать, что в целом деятельность мастеров советского кино отвечает насущным задачам идейно-нравственного воспитания трудящихся. Главные усилия кинематографического цеха сосредоточены на постановке кинофильмов, исследующих важные процессы современного мирового развития и социалистического строительства, дающих художественный анализ духовного мира нашего современника.

Фильмы о современности заняли ведущее место в тематических планах всех студий. Только за последние четыре года на экраны вышло более 300 картин современной тематики. Важно также, что значительно расширилась география действия фильмов. Съемочные группы «Мосфильма», «Ленфильма», Свердловской студии, студий имени М. Горького и имени А. Довженко всё чаще направляются в Сибирь, Казахстан, Забайкалье, в предгорья Кавказа, в автономные республики Урала и Поволжья, за Полярный круг, «Грузия-фильм» готовится к съемкам на БАМе. Надо ли говорить, что это позволяет ярче, полнее показать красоту и величие нашей земли, раскрыть размах гигантских преобразований, совершающихся в этих краях, действенность дружбы народов СССР, богатство нашей многонациональной культуры.

Определенный поворот к современной теме произошел не сам по себе. Большую роль здесь сыграло тематическое планирование, как основа

всего сценарного дела, целенаправленная работа сценарных редакционных коллегий студий, понимание повышенной ответственности в разработке насущных проблем современной жизни со стороны сценаристов и режиссеров. В настоящее время действует система экономического стимулирования и материального поощрения студий и творческих работников, благоприятствующая созданию произведений высокого идейного и художественного качества.

Но важны, конечно, не количественные, не внешние перемены, а новый, более углубленный подход к отображению действительности, вдумчивый художественный ее анализ, непрестанное совершенствование кинематографического мастерства. Наиболее интересным и результативным представляется творческий поиск при постановке картин, утверждающих такие высокие нравственные начала в характере советского человека, как активная жизненная позиция, высокое чувство гражданской ответственности, личная сопричастность к главным заботам общества, участие в созидательном труде народа.

Среди работ в сфере этой проблематики наиболее заметными оказались фильмы «У озера», «Самый жаркий месяц», «Укрощение огня», «Выбор цели», «Человек на своем месте», «Здесь наш дом», «Старые стены», «Собственное мнение», «Премия», «Прошу слова», «Обратная связь», только что законченные картины «Вкус хлеба», «Сибиряда», «Москва слезам не верит», «Поэма о крыльях» и другие. Лучшие фильмы содержат глубокие размышления, предлагают интересные драматургические решения, увлекают яркими образами героев. К сожалению, мы еще не исследовали по-настоящему предпринятые художниками поиски в раскрытии важных социальных и психологических процессов современной жизни, не оценили должным образом достижения, которые имеют принципиальное значение для дальнейшего развития этого направления кинотворчества. Не исследованы глубоко также и причины неудач, хотя при постановке современных фильмов, в частности, «производственной» тематики, довольно часто случались огорчительные просчеты, на экране появлялись произведения серые, невыразительные. Нельзя сказать, что общест-

венность вовсе оставляла без внимания неудачи. Нет, дело тут в другом — анализ неудач не всегда сопровождался указанием на то, что недостатки в такого рода картинах чаще всего проистекают из-за отсутствия социально значимой идеи, волнующей не узкий круг людей, а способной увлечь миллионы, что авторы поверхностно скользят по жизни, пусть даже отраженной на экране внешне достоверно, не проникают в существо ее явлений. Как показывает кинематографическая практика, иногда проблему мы ищем не там, где она есть.

Помнится, с каким пристальным вниманием был встречен фильм «Здесь наш дом», поставленный на «Ленфильме» режиссером В. Соколовым по сценарию И. Дворецкого. О нем говорили, писали, спорили, сопоставляя произведение с реальными проблемами, которые поставила перед обществом научно-техническая революция. Пытались анализировать картину, сравнивая ее с пьесой «Человек со стороны», идущей в театре. Однако фильм не стал крупным художественным явлением. И совсем не потому, что студия и режиссер якобы исказили авторский замысел. Как-то никто не заметил главного: в основе сценария лежали конфликты, имеющие чисто производственный, технологический характер, никоим образом не затрагивающие нравственных аспектов, сопутствующих НТР. Попытка построить конфликт на столкновении «человека со стороны» с якобы замшелыми ретроgrадами, работавшими на заводе до него, потерпела крушение, войдя в противоречие с реальным фоном действия: как же этим замшелым людям удалось создать представленный на экране завод, оснащенный по последнему слову техники? Не вызывал больших симпатий и образ главного героя, инженера Чешкова, рационалиста и прагматика, лишённого живых движений души. Образ был скорее сконструирован, чем взят из жизни. Не помогло и его лирическое «утепление» — включение в фильм любовной линии. «Изысканный» характер героини тоже не имел живой плоти.

Я вспоминаю об этом, уже давнем фильме потому, что сопоставление с ним помогает лучше понять подлинное новаторство некоторых других лент. Картина «Премия», созданная на

том же «Ленфильме» режиссером С. Микаэляном по сценарию А. Гельмана, целиком погружена в производственную среду. И ситуация, казалось бы, та же: один выступает против всех. В диалоге фигурируют и такие понятия, как производственный план, и проценты выполнения этого плана, и премия. Но за всем этим большая социальная идея, близкая миллионам, столкновение нравственных позиций людей, наделенных конкретными характерами. И есть образ человека не «со стороны», а из гущи жизни, сердечно дорогого всем нам. Бригадир Потапов стоит куда ближе к проблемам НТР, чем инженер Чешков. Он понимает, что главным двигателем прогресса является человек, его нравственная чистота, осознание им личной ответственности перед обществом. В Потапове покоряет мудрость, душевность, активная доброта — то, что всегда было присуще подлинно народным героям экрана.

Фильм «Премия» со всей очевидностью доказал, что и внешне, казалось бы, сухой, сугубо производственный материал может послужить для выявления высоких нравственных ценностей, для создания впечатляющего произведения искусства.

Сила социалистического общества — в его монолитности, которая прекрасно выражена народной формулой: «Один за всех, все за одного». Привыкнув к нашему укладу жизни, мы подчас не замечаем, насколько прочно соединены судьбы каждого с судьбой всех, как постоянно и прямо действует связь: человек — общество — человек. Это единство, как мне кажется, нашло яркое и талантливое воплощение в законченной недавно большой работе «Мосфильма», осуществленной совместно с «Казахфильмом» — картине «Вкус хлеба». Постановкой этого фильма наш кинематограф, думается, выполнил, наконец, свой долг перед тружениками целины. Художественная удача творческого коллектива, возглавленного режиссером А. Сахаровым, состоит прежде всего в том, что в картине государственный масштаб мышления, поступков героев органически вытекает из индивидуальных свойств их характеров. Сегодня отношение к хлебу не только производственная, не только экономическая,

но и нравственная категория, ибо речь идет о первейшей потребности общества.

Авторы «Вкуса хлеба» сумели вторгнуться в глубину значительных общественно-социальных и политических конфликтов, вывели на экран крупных, неповторимых в своих конкретных особенностях героев, которые служат большой идее, одержимы одной заботой — дать народу хлеб. Картина сделана с глубоким знанием жизненных проблем — хозяйственных, государственных, научных — и потому так привлекает своей правдивой атмосферой.

Если говорить о главном художественном результате картины А. Михалкова-Кончаловского «Сибиряда», то он тоже — в соединении глобальных перемен в жизни общества с частными судьбами героев. Фильм по-своему раскрывает биографию сибирского края. И хотя не все страницы этой биографии бесспорны в авторской трактовке, основное — единство судеб людей и страны, гигантский масштаб подлинно революционных свершений на этой земле будущего — авторам удалось.

Как часто еще создателям фильмов не хватает подобного знания среды, в которой действуют герои, как часто мы сталкиваемся с приблизительными представлениями о жизни. А это в свою очередь рождает приблизительность драматургии, приблизительность экранных решений, приблизительность характеров. Как тут не вспомнить, допустим, картину «Пятое время года», в этом отношении весьма характерную. Бедную, поверхностную драматургию сценария В. Гоника молодой режиссер О. Никитин, естественно, не смог обогатить в ходе съемок.

Зрителей волнуют и увлекают те проблемы, которыми живут, из-за которых вступают в конфликт герои картин. Понимаю, что авторов ленты «Сегодня или никогда» («Ленфильм», сценарий П. Лунгина, режиссер И. Усов) занимало столкновение принципиальности и беспринципности в науке. Но происходящее в картине сосредоточено на событиях, понятных лишь узкому кругу специалистов. Это не могло не сказаться на качестве фильма.

Зритель будет волиноваться лишь в том случае, когда жизненные явления, ставшие основой

конфликта и сюжета, затронут струны его души. А если нет истинной, способной вызвать на созвучие и сопереживание проблемы, надо ли натушно тянуть ее бледное подобие в фильм?

Только подлинное вторжение в жизнь приносит добрые плоды. Не случаен художественный результат фильма «Вкус хлеба». Авторский коллектив более двух лет изучал материал, были десятки встреч, бесед с тружениками целины, и эти живые впечатления и наблюдения легли в основу картины.

Порадовала серьезностью размышлений и лирической интонацией работа мосфильмовского режиссера В. Кольцова над сценарием А. Макарова «Близкая даль». Новые грани деревенской жизни открыли фильмы Д. Ритенберга «Три минуты лета», В. Денисенко «Жнецы», К. Камаловой «Чужое счастье». И все-таки освоение сельской темы пока идет вширь, а не вглубь. Жизнь деревни ждет более глубокого, разностороннего, яркого отображения на экране. Коренные социальные перемены, происходящие в сельском хозяйстве, должны быть по-настоящему осмыслены, художественно обобщены.

В ряде произведений современной литературы талантливо рассказывается о трудностях послевоенного развития Нечерноземья, о недочетах современного сельского бытия. В этих книгах немало великолепно выписанных народных характеров, они проникнуты сердечным теплом, искренней любовью к родной земле, философскими раздумьями о народной нравственности, веками формировавшейся на земле предков. В иных книгах звучат мотивы причащения к родным истокам в поисках нравственной силы, ностальгия по невозвратной девственности природы. Слов нет, строя будущее, мы не имеем права отрывать от корней своих, пренебрегать историческими и культурными традициями, духовным опытом народа. Любовь к тому пятачку земли, на котором родился, пробуждает и великое чувство патриотизма, очищает душу, делает человека сильнее. Это прекрасно раскрыл В. Шукшин в «Калине красной». Но, к сожалению, авторы многих произведений, исследуя сельскую жизнь, как бы забывают, что духовный опыт народа зиждется не на абст-

рактно-нравственных идеях, он вбирает в себя социальную, классовую практику развития. Идеализация деревни, как чего-то единого целого и неизменного, противоречит диалектике исторического процесса. И сколько бы ни сетовали некоторые авторы на вторжение современной цивилизации в природное очарование деревень, процесс этот неудержим. Историческая тенденция, уже сейчас проявляющаяся на практике, со всей убедительностью говорит о том, что деревня коренным образом изменится. И не только за счет строительства клубов, магазинов, асфальтовых дорог и благоустроенных жилищ. Рост образованности и повышение общего культурного уровня молодого поколения требуют изменения характера труда, удовлетворения высоких духовных запросов, чего нынешняя деревня часто еще дать не может. Какие конкретные формы обретет сельская жизнь — сказать трудно. Может быть, будущее за колхозами или совхозами-заводами, как это уже можно видеть сегодня в Прибалтике; может быть — за производственно-научными объединениями, если опираться на молдавский опыт; может быть, найдутся и иные формы организации сельской жизни — в этом смысле инатовский метод представляется чем-то большим, чем просто организационно-техническое новшество. Ясно одно: мы живем в период бурного процесса стирания граней между городом и деревней, в ходе которого совершается коренная ломка традиций, психологии, идет перековка сознания, и пора бы кинематографу шагнуть за пределы привычно банальных представлений о селе, выйти из узкого круга лирико-семейных сюжетов, сводящихся либо к истории героя, растратившего лучшие годы в поисках счастья на всех меридианах и широтах и возвращающегося в итоге к могилам предков, либо к несчастным судьбам женщин — передовиков производства или руководителей сельского хозяйства, которым не везет в любви...

Кинематограф заслуженно называют художественной летописью эпохи. В золотом фонде советского кино достаточно произведений, зафиксировавших главные приметы времени, важнейшие этапы жизни первого в мире социалистического общества.

Однако совсем не простая задача, особенно сегодня, когда так стремителен, динамичен ход событий, точно уловить суть, характер новых явлений. Истинная современность, наверное, состоит не только в отражении повседневности, а и в исследовании прогрессивных тенденций, в художественном осмыслении типичных примет времени. Непреходящая ценность лучших работ советского кинематографа заключается в строгом отборе жизненного материала, его художественном обобщении, в активном утверждении передовых идей. Попытки абстрагироваться во времени и пространстве, поставить свое творчество вне классовых и политических интересов, «возвыситься» над реальными проблемами общественной жизни, эти попытки, пусть даже талантливые, неповторимые в своей художественной уникальности, есть не что иное, как уход от насущных проблем, потребностей духовной жизни советского общества.

Главные противоречия и конфликты на международной арене ныне порождаются все возрастающим накалом классовой борьбы, стремлением реакции подавить прогрессивные социальные движения. Особенно яростным нападкам со стороны империализма подвергается мир социализма и его форпост — Советский Союз. Естественно, что кинематограф является активным средством идейной, политической борьбы. Буржуазная ангажированность современного зарубежного кинематографа проявляется в создании открыто клеветнических, злобных антисоциалистических и антисоветских произведений, в проповеди с экрана жестокости и насилия, эгоцентризма и свободы инстинктов, неверия в творческие силы человека, в предсказании исторической обреченности человечества. Цель ясна — и это не скрывают дирижеры буржуазной пропаганды — поставить под сомнение реальные достижения социализма, размыть идейно-политическое единство социалистического общества, разрушить его нравственные устои.

Среди фильмов последних лет есть картины, разоблачающие антигуманную, реакционную сущность империализма, отстаивающие идеи свободы и социальной справедливости, неустанно зовущие к борьбе против возрождения

фашизма. В связи с этим хотелось бы отметить две крупные работы режиссера В. Жалаквичуса — «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры». В первой, созданной еще в канун трагических событий в Чили, содержалось художественное предвидение того, что произошло затем в действительности. Вторая, хотя и в условной форме, исследовала реальные события контрреволюционного переворота и террора, развязанного фашистской хунтой. В ряду произведений жанра художественной публицистики заметна и лента молодых режиссеров С. Аларкона и В. Косарева «Ночь над Чили». Аларкон продолжает развитие темы и сейчас снимает фильм, разоблачающий зверства пиночетовцев — «Санта-Эсперанса». Среди фильмов, содержащих серьезные размышления о судьбе современного мира, отстаивающих гуманизм социалистического общества, следует назвать картину Ю. Райзмана «Визит вежливости». Подвиг борцов против возрождения фашизма взят в основу фильма «Жизнь прекрасна», который ставится на «Мосфильме» совместно с итальянскими кинематографистами (режиссер Г. Чухрай). Режиссеры А. Алов и В. Наумов приступили к постановке фильма, в центре которого события, связанные с попыткой покушения на «большую тройку» в период проведения Тегеранской конференции.

В обстановке острой идеологической борьбы важной задачей кино является создание экранного образа социалистической действительности, раскрытие во всей многогранности характера советского человека с его гражданской активностью, гуманизмом, благородством помыслов и дел, с его духовным богатством и нравственной чистотой. Касаясь этого важного аспекта развития темы, я хотел бы подчеркнуть, что речь идет отнюдь не о приглашенном показе на экране нашей жизни, которая имеет и свои сложности и свои противоречия. В Постановлении «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» Центральный Комитет партии указывает, что не следует сглаживать, обходить нерешенные проблемы и острые вопросы, замалчивать недостатки и трудности, существующие в действительности. ЦК КПСС требует вести борь-

бу «за искоренение таких, нередко бытующих в нашей жизни, враждебных социализму уродливых пережитков прошлого, как стяжательство и взяточничество, стремление урвать побольше от общества, ничего не давая ему, бесхозяйственность и расточительство, пьянство и хулиганство, бюрократизм и бездушное отношение к людям, нарушения трудовой дисциплины и общественного порядка».

Пренебрегать в кинотворчестве реалистическим подходом — значит настраиваться на создание мертворожденных схем, а не подлинных произведений искусства. Но, отражая всю многосложность действительности, мы не можем забывать, что есть объективная реальность нашего общества с ее социальным оптимизмом, неограниченными возможностями для всестороннего развития личности, есть высокая гуманистическая устремленность как в области задач материального производства, так и в формировании нравственной среды.

В фильмах, снискавших успех у зрителей, герои далеко не одномерны, далеко не праздничны обстоятельства, в которых формировались их судьбы. Многообразно, полно представлена современная действительность в ряде картин, посвященных морально-этическим проблемам. «Романс о влюбленных» Е. Григорьева и А. Кончаловского, «Странная женщина» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, «Дочки-матери» А. Володина и С. Герасимова, «Белый Бим Черное ухо» С. Ростоцкого, «Служебный роман» Э. Брагинского и Э. Рязанова, «Сто дней после детства» А. Александрова и С. Соловьева, «Мимино» Р. Габриадзе, В. Токаревой и Г. Даниеля, «Подранки» Н. Губенко, «Несколько интервью по личным вопросам» З. Арсенишвили, Э. Ахвледиани и Л. Гогоберидзе, «Слово для защиты» А. Миндадзе и В. Абдрашитова, «Чужие письма» Н. Рязанцевой и И. Авербаха, «Розыгрыш» С. Лунгина и В. Меньшова, «Ключ без права передачи» Г. Полонского и Д. Асановой, «Улан» Э. Тропинина и Т. Океева, «Воскресная ночь» А. Петрашкевича и В. Турова, «Белый пароход» Ч. Айтматова и Б. Шамшиева, «Соната над озером» В. Брасла, Р. Эзера и Г. Цилинского вызывали неоднозначное к себе отношение, споры, дискуссии, и все же их цен-

ность, их художественные достоинства безусловны.

В фильмах представлена совсем не рафинированная картина жизни, не безоблачная ясность судеб. Но они бескомпромиссны по авторской позиции, по утверждению положительных идеалов и непримиримости к социальным порокам, чуждым нашему обществу. В них есть та мера художественной цельности, которая делает произведение искусства нужным и привлекательным для зрителя, активным средством нравственного воспитания.

Никак не назовешь «розовым» героя новой ленты Г. Данелия «Осенний марафон». Он умен, талантлив, обаятелен, и каждому кадру фильма сопутствует веселый смех. Но зажегся свет в зале, и становится грустно и больно, становится искренне жаль человека, который попусту растратил свою жизнь, не совершил своего главного дела. А доброта его обращается во зло, ибо плодит бездельников и захребетников, несущих вред нашему обществу.

На фоне работ такого плана яснее видны художественные неудачи, которые сопутствуют поверхностным представлениям о жизни и задачах искусства, когда глубокое исследование явлений действительности и серьезная разработка характеров подменяются фотографическим копированием фактов, деталей быта, односторонним и потому тенденциозным представлением о нашей жизни. И, конечно же, штампы, стереотипы, приблизительность в подаче, трактовке материала множат число так называемых «серых» фильмов.

В разработке нравственно-этической темы, в раскрытии интимного мира человеческих отношений, столь хрупкого и неповторимого, приблизительность и схематизм весьма опасны.

Законную тревогу общества, к примеру, вызывают неустойчивость в семейных отношениях, факты аморального поведения молодежи, распущенности нравов, пьянства. К сожалению, при обращении к этим явлениям далеко не все создатели фильмов проявляют ответственный, серьезный подход. Легкость связей между юношами и девушками на экране подчас изображается как нечто само собой разумеющееся и нормальное, без малейшего размышления о бу-

дущем, об ответственности за возможные последствия, без попытки коснуться таких вопросов, как девичья гордость или юношеское благородство. Я уж не говорю о том, что часто совершенно невозможно понять, что лежит в основе любовных взаимоотношений героев, какова духовная необходимость такого союза. В одном из сценариев, представленных в Госкино, герой предельно просто заявляет: «А почему, мама, союз на всю жизнь? Поживем, и если все будет хорошо, станем жить и дальше. А не получится — разойдемся». Что ж, бывают и такие легкомысленные люди, но как относится к этому автор? Ведь он не опровергает героя! Трудно, например, понять суть происходящего в фильме «Искушение», поставленном на «Мосфильме» молодым режиссером А. Поляковым по сценарию И. Поволоцкой и А. Червинского, где герой, который спешит на юг к своей невесте, вдруг раздумывает жениться, встретив по дороге другую. Зрители лишены возможности сопереживания с героем, совершающим один из самых ответственных шагов в своей жизни, ибо у него самого этот поступок раздумий и терзаний не вызывает. А это значит, ничто не сможет взволновать и сидящих в зале, фильм не несет в себе нравственного урока.

Бездуховность, оторванность от общественной жизни, инфантильность и смутный флер разочарований, причина которых опять же не ясна, сопутствуют героям иных наших фильмов.

Вспоминаются слова Л. Толстого, который говорил: «Сказать, что произведение хорошо, но непонятно, все равно, что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могут ее есть». Если уж сценарист и режиссер берутся показать непростые процессы духовной жизни, то они должны показать их так, чтобы зрителю были объяснены мотивы тех или иных поступков, чтобы нравственная цель, преследуемая авторами, была понятна.

Нередко до убогости однообразна среда, в которую ведет нас кинокамера, однообразны средства, выбираемые режиссерами, особенно когда в задачу входит обличение мещанства, «сладкой жизни».

Странно, но порой видишь на экране словно

бы слепки с зарубежных лент. Авторы бездумно переносят на нашу почву приемы и проблемы буржуазного кино, забывая, что оно отражает чуждую нам жизнь буржуазного общества, пораженного разгулом антигуманизма, жестокости, безверия, насилия, смертельной борьбы за место под солнцем. Клише буржуазного искусства неприменимы к практике нашего творчества.

Добиваться достоверности экранного действия — хорошее стремление, но у некоторых из наших художников оно породило весьма искаженное представление об узнаваемости предметного мира, о «жизни без грима». Слов нет, сегодня не воспринимается с экрана картонная условность декораций. Но почему истинная «правда» видится в фотографировании обшарпанных углов и любовании замшелыми заборами, а жизненная достоверность героев — в изломанных характерах и судьбах людей, их внутренней опустошенности — это понять трудно.

Именно такой односторонний взгляд обнаруживаешь, скажем, в ленфильмовских картинах «Познавая белый свет» К. Муратовой, «Уходя — уходи» В. Трегубовича, в некоторых других работах, где недостает объективного подхода к действительности, к ее конфликтам, несомненно, куда более сложным и глубоким, чем те, что демонстрируются в этих и подобных лентах.

Я вспоминаю при этом новую работу В. Черныха и В. Меньшова «Москва слезам не верит». Нет в ней ни острых классовых боев, ни столкновения государственных деятелей, ни борьбы новаторов с ретроgrадами. Есть незамысловатая лирическая история о желании счастья и поиске любви; экран населен простыми людьми, лишенными столь модных ныне «комплексов»; интерьеры как интерьеры — ни роскоши, быющей на эффект, ни обнаженной «узнаваемости» быта. Серость? Усредненность? Нет, правда, доподлинная, тревожащая душу, волнующая правда. Правда крупных и многомерных характеров, правда нашего советского образа жизни. Она в биографии Александры — фабричной девчонки, прошедшей через личное горе, через стремление самой сделать жизнь,

через упорство и поиск счастья, которое пришло к ней уже в годы зрелости; она в удивительной силе и привлекательности образа слесаря Гоши; она в точном отборе характерных деталей и воссоздании атмосферы времени. Фильм остросоциален и глубоко человечен. Большая гордость, полная свобода мыслей и поступков, уверенность и бескомпромиссность — вот что, на мой взгляд, роднит двух главных героев киноленты. Особенно хотелось бы подчеркнуть принципиальную удачу авторов фильма и актера А. Баталова в создании образа Гоши. Мы немало видели на экране попыток вывести образ современного рабочего. Диапазон такого рода поисков достаточно широк — от одетого в ватник небритого «работяги», который кичится своей «пролетарской» непритязательностью к условностям быта, до рафинированных интеллектуалов, которые чуть ли не с Эйнштейном запанибрата. Но далеко не всегда режиссерам и актерам удавалось преодолевать натужность и схематизм в поиске современного героя-рабочего. А вот Гоша — Баталов до предела искренен и убедителен, и есть в нем необоримая сила и уверенность, щедрость души и высокое чувство личного достоинства, ощущение собственной независимости, которые делают его неповторимым и до конца убедительным. Это подлинный хозяин жизни, без него уж точно «не завертится то, что должно было завертеться», говоря словами фильма.

Особо хочется остановиться на кинематографе для детей и юношества, ибо роль его в воспитании подрастающего поколения поистине велика. Не только потому, что он имеет колоссальную аудиторию, но и в силу огромной восприимчивости юного зрителя, который часто напрямую подражает героям экрана.

Советское кино для детей и юношества развивается, опираясь на свои лучшие традиции, и, думается, в основном оно выполняет возложенные на него серьезные воспитательные задачи.

За последние годы произошла перестройка, которая во многом и определила профиль киностудии имени М. Горького, где долгое время дебатировался вопрос: что делать — фильмы о детях или фильмы для детей. Сегодня он решен в

пользу фильмов для детей. В создании картин для этой аудитории активно участвуют также «Мосфильм», «Ленфильм» и многие республиканские студии. Пополняется фонд научно-популярных и учебных кинофильмов, освещающих пространный круг мировоззренческих и познавательных проблем. Расширилась и качественно повысилась программа мультипликационных фильмов на студии «Союзмультфильм», мультипликационное искусство плодотворно развивается на ряде республиканских студий.

Вопросы совершенствования кино для детей находятся в центре внимания Госкино СССР, непрерывно мы ищем пути совершенствования производства, создания наиболее благоприятных условий для постановки детских фильмов. И в то же время предъявляем немалый счет творческим работникам, добиваясь того, чтобы детская кинематография была четко ориентирована на своего зрителя, чтобы фильмы для детей по-настоящему увлекали, вели за собой аудиторию.

Иногда раздаются голоса, призывающие расширить производство фильмов для детей, больше выпускать картин, посвященных биографиям выдающихся людей, больше приключенческих лент, больше фильмов из школьной жизни, больше картин для самых маленьких... Я думаю, что сейчас нет нужды говорить об увеличении количества фильмов — их вполне достаточно. Внимание надо сосредоточить на другом — на идейно-художественном качестве кинопроизведений, коэффициенте их полезного действия. Вопрос следует ставить так: не больше, а лучше. Вот что сейчас является наиболее важным.

Не хочу перечислять все удаchi детского кино последних лет — они общеизвестны. Хорошие фильмы есть, и реакция детской и юношеской аудитории на такие картины, как «Чудак из 5-го «Б», «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Сто дней после детства», «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной», «Весенний призыв» и другие, говорит о том, что создатели этих лент уловили круг интересов юных зрителей, выдвинули действительно волнующие их вопросы.

Но мы знаем и другое: сколько «зарядов»

сработало вхолостую! И прежде всего потому, что авторы проходят мимо проблем истинных, мимо вещей, способных по-настоящему увлечь детскую аудиторию, выдвигают на обсуждение нечто мелкое, незначительное или же вместо серьезного разговора умилительно сюсюкают со зрителями. Часто уже сам выбор материала, сама постановка вопроса вызывают недоумение. Например, только что со ступеней студии имени М. Горького спущены в бурное кинематографическое море фильмы «Когда я стану великаном» и «Когда мой папа был маленьким». Картины эти повествуют о том, как тяжело живет юному художественному дарованию, как гнетет и тиранит его общество взрослых и детей.

А в третьей картине этой студии, которую уже на стадии монтажа пришлось переделывать коренным образом, забота о выявлении скрытого таланта была доведена до абсурда. По воле авторов, герой-мальчишка, о котором на протяжении всего фильма говорится, что ему «медведь на ухо наступил», что и доказывалось бесконечным числом фальшиво исполняемых им песен, в финальных кадрах вдруг преображается и поет совершенно профессионально, да еще начинает развязно вихляться на эстраде. Понимая, что этому превращению зритель не поверит, авторы бесцеремонно решают подкрепить ссылками на великих людей — Эйнштейна, Фарадея и кого-то еще. Оказывается, по их собственному признанию, каждый в детстве был туп. Великие могли, конечно, позволить себе подобную кокетливую шутку, а вот почему авторы, опираясь на нее, пытаются доказать, что любой обладает художественным талантом, непонятно.

Что случилось, почему такая фронтальная забота о молодых художественных талантах? Может быть, образовался опасный для общества дефицит в поэтическом цехе и его срочно надо восполнять? А может быть, другое — превеличение роли эстетического воспитания в формировании сознания юного поколения? Пожалуй, что так. Слов нет, эстетическое воспитание и как цель и как средство формирования личности имеет большое значение. Но не только к душе, а и к разуму должны обращаться

наши ленты. Наиболее важная задача — воспитание высоких гражданских идеалов, политическое воспитание молодежи.

На одном из совещаний по вопросам детского кино писатель Чингиз Айтматов так сформулировал проблему, стоящую перед кинематографом для детей и юношества: научить молодых мыслить самостоятельно. Я бы добавил: мыслить, сверяя свои думы и дела с делами народа, с заботами Родины. Любовь к социалистической Родине, любовь к народу — это фундамент нравственности. Чувство любви к Родине рождает и чувство ответственности, и романтичность души, и те светлые идеалы, без которых не может гармонично развиваться человеческая личность.

К сожалению, тема личной ответственности подростка, юноши, воспитания в них высоких гражданских чувств пока разрабатывается на экране слабо. Мы немало сил потратили на то, чтобы исследовать причины, порождающие конфликты и нравственные травмы в молодежной среде, обращая при этом критический пафос в адрес старшего поколения, обвиняя в грехах и молодых нечутких родителей, и консервативных учителей, и равнодушную общественность... Но не амнистировали ли мы тем самым безответственность, эгоизм самих подростков, когда приписывали вину всем, кроме них?

Экран, сценарные портфели киностудий перенасыщены мимолетными, скоропалительными встречами и расставаниями, историями разрушенных семей и так далее. Фильмов же, утверждающих верность друг другу, красоту подлинной любви, показывающих счастье крепкой семьи, незаменимое богатство духовных контактов, рождающихся в этой первичной ячейке общества, чувство долга младших по отношению к старшим, — этих фильмов явно недостает. Как недостает картин, воспитывающих уважительное отношение к женщине, благородство, рыцарство — в широком смысле слова, когда человек готов защитить слабого, пожертвовать своим собственным благополучием ради блага других.

Необходимо формировать в подростке чувство органической сопричастности к тому, что

происходит вокруг него, к великим делам и свершениям нашей эпохи, чувство гордости за успехи Родины, радости за ее победы, боли за ее страдания. В этом смысле, на мой взгляд, неопценное значение приобретает двадцатисерийный фильм «Великая Отечественная». Его уже посмотрели миллионы зрителей, и он оставил неизгладимый след в их душах. Смотрели, естественно, и молодые зрители. Но разовым показом ограничиться нельзя, надо широко демонстрировать картину в школе, активно пропагандировать ее среди молодежи.

«Великая Отечественная» — поистине крупное и поистине художественное произведение, хотя оно именуется скромно — документальный кинофильм. Раскрывая эпохальное значение великой битвы с фашизмом, картина выявляет высокую нравственную силу и нерушимое единство советского народа, его патриотизм, монолитность социалистического общества, сценаризированного идеями свободы и коммунизма, общества, ведомого Коммунистической партией.

Еще предстоит, очевидно, исследовать секреты мастерства, заключенные в этой ленте. Киноведы, критики еще скажут свое слово. Но не лишне задуматься над этим вопросом и тем, кто ставит фильмы, причем, задуматься уже сегодня. И не только документалистам, но и создателям художественных лент, ибо в «Великой Отечественной», на мой взгляд, проявились некоторые эстетические закономерности, крайне важные и для игрового кино.

Понятно, что жесткий отбор материала, стилистика, пафос этого произведения диктовались прежде всего его идейным посылом, неопровержимой правдой документальных съемок. Но, главное, авторская группа точно определила цель своей работы: раскрыть в фильме выстраданный нашим народом исторический опыт, донести его до миллионов с максимальной убедительностью и душевным участием, рассказать о событиях недавнего прошлого страстно, внятно, доходчиво. Доверительная интонация является неоспоримым достоинством этой работы, ее великим преимуществом.

Конечно, не всем дано прикоснуться к столь исключительному материалу, открывающему такие большие возможности. Но, думается, каж-

дый художник, берясь за фильм, должен точно определить свою задачу, должен к каждой работе относиться как к самой главной в жизни. Как можно приниматься за постановку произведения, если мысль его ничтожна, а иногда и вовсе нет оной?

Современный художественный кинематограф стремится к достоверному, почти документальному воспроизведению нашего бытия на экране. Однако — это видно на примере «Великой Отечественной» — документальная манера требует не просто фотографического воспроизведения реальности, не дотошно скалькированного с жизни кадра, документальность тогда обретает художественную силу, когда создатели фильма точно отбирают детали, находят наиболее емкое, образное, глубоко осмысленное выражение явления действительности.

Бывший документалист, и документалист очень хороший, Семен Аранович свою картину «Летняя поездка к морю» снял в так называемой жесткой документальной манере. Но вместо того, чтобы вызывать сопереживание, сочувствие к юным героям фильма, взвалившим на себя труд, непосильный даже для взрослых, его камера холодным, бесстрастным взглядом показывает малосимпатичных, лишенных ярких индивидуальных черт ребят. А когда крупно, во весь экран, натуралистично изображается, как ребятишки голыми руками потрошат, обдирают тушки убитых кайр, забываешь о том, что авторы хотели показать беды войны, горе, принесенное ею, покалеченные детские судьбы. Я верю, что Аранович подходил к работе с самыми добрыми и искренними намерениями, но избранное им стилевое решение картины вступило в противоречие с замыслом, и ему не удалось найти верное художественное решение фильма. Понимаю, документальный и игровой фильмы трудно сопоставимы. Но как важно умение соотнести правду искусства с правдой жизни, точно определить для себя тенденцию, идейно-эстетическую сущность произведения.

Главная наша цель, главная наша забота — повышение идейно-художественного уровня кинофильмов. Зритель ждет от нас серьезных, умных, глубоких по мысли, совершенных по степени мастерства произведений.

Слова создателя Коммунистической партии, основателя первого в мире социалистического государства В. И. Ленина о том, что кино является важнейшим из всех искусств, стали источником вдохновения и творческой энергии для пионеров революционного кинематографа, для тех, кто поставил свой талант на службу социалистическому строительству, коммунистическому воспитанию масс.

Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев дал высокую оценку советскому кинематографу, назвав кино боевым помощником партии, неотъемлемой частью художественной культуры народа, важным фактором общественного сознания.

Сопоставление этих двух оценок, разделенных более чем полувековой дистанцией, убедительно проявляет последовательность и целеустремленность творчества мастеров кинематографа, верных принципам народности и партийности искусства.

В. Пашуто,
член-корреспондент АН СССР

Кино и отечественная история

Эта статья — не экспромт историка, решившего в свободную минуту посетовать на положение дел в далекой от него специальности. Она действительно обращена в первую очередь к деятелям кино, а отложить текущие дела и заняться этой темой меня побудили причины достаточно серьезные.

Впервые я задумался над ней, сидя под софитами на известной во Франции передаче телепрограммы «Досье экрана», которая была посвящена фильму «Александр Невский», и

слушая выступления приглашенных на студию из разных стран Европы моих коллег, видных специалистов по русской истории, таких, как Роже Порталь и Владимир Водов из Сорбонны, Джон Феннел из Кембриджа, Вальтер Лейтш из Вены, У. Арнольд из Бонна. Был среди нас и патер К. Визер, итальянский представитель Тевтонского ордена (превращенный в церковно-просветительную организацию, он существует поныне).

Соглашаясь с высокой оценкой художественного воздействия фильма и оспаривая попытки представить рыцарей немецкого ордена «просветителями», я думал о жизненной силе фильма С. Эйзенштейна, П. Павленко, Н. Черкасова. Понятно: патриотизм, соединенный с мастерством, новаторским воплощением истории. Но я вспоминал и другое... Как рождался этот фильм, как трудно шла работа над сценарием, как широко обсуждала его литературная и научная общественность — от гневного отклика будущего академика М. Н. Тихомирова «Издевка над историей»¹ до фельетона А. Раскина и М. Слободского «Созвучный феодал»². Сколько было раздумий, переделок. И это фильм, который делал такой гений, как Эйзенштейн!

Судьба не раз сталкивала меня с кино. Вспоминаю, как часами сидели мы с А. С. Михалковым-Кончаловским и А. А. Тарковским, продумывая все оттенки сценария «Андрея Рублева», чтобы он в полной мере соответствовал прекрасно найденному авторами ключу-началу: разъезду воинов после победной Куликовской битвы, ключу к теме — художник и родина. «Возрожденный Рублев» — так озаглавил я послесловие к этому сценарию, опубликованному в «Искусстве кино»³. Но позднее фильм ставил один Тарковский и воплотил другую тему — художник и княжеская, феодальная власть, о которой и летописец заметил: «Идеже власть, там и обид много»...

Наконец, как сейчас вижу сосредоточенный взгляд В. М. Шукшина, который посетил меня, чтобы выслушать соображения о своем сценарии и выводы историков из вновь найденных отечественных и иностранных материалов о восстании Степана Разина, настоятельно побуждавших изменить традиционный взгляд на эту крестьянскую войну как на затею полухмельных разгульных казачьих ватаг. Прошло немного времени, и я мог рекомендовать новый сценарий В. М. Шукшина к постановке, но увидеть разинские струги на просторах мирового экрана уже не довелось...

Наш исторический жанр и в литературе (включая кинодраматургию) и в кино смело взялся за воссоздание родословной Октябрьской революции, светлых страниц национально-освободительной борьбы, жизни и творчества великих деятелей народа, он поднял и разрабатывает проблему национального характера отдельных народов и новой исторической общности — советского народа. Но я обратил внимание и на то, что при несомненных выдающихся достижениях в закономерно поступательном развитии нашего кинематографа при воссоздании художественной биографии Советского Союза заслуги его в разработке историко-патриотической и историко-революционной тем на материале прошлого России выглядят гораздо скромнее. Более того, мне показалось, что и интерес к этой проблематике да и уровень художественного воплощения при обращении к ней сейчас снижаются.

Советское киноискусство сохраняет верность тем же идеям, что и историография, отражая прошлое Родины. Сама тема образования, школы, подвига учителя-просветителя отражена на экране в фильмах «Сельская учительница», «Первый учитель» и специально учителя-историка — в «Доживем до понедельника», известных у нас в стране буквально всем. У нас нет фильмов, восхваляющих любую форму аморального, включая насилие над людьми и народами, агрессию. Мы делаем картины интернационалистские, выступающие на международных кинофестивалях Европы и Азии, в Москве и Ташкенте за идеи исторического прогресса и дружбы народов.

¹ М. Н. Тихомиров. Издевка над историей (о сценарии «Русь»), 1938 г. В кн.: «Древняя Русь», М., «Наука», 1975, стр. 375—380.

² А. Раскин и М. Слободской. Созвучный феодал. В кн.: «Пародии и фельетоны». М., изд-во, «Правда», 1939, стр. 92—95.

³ «ИК», 1964, № 4, стр. 159—160.

Телевидение воспроизводит эти фильмы, дополняя их своими, а также систематическими учебно-просветительными передачами, которые ведут видные ученые-историки Б. А. Рыбаков, В. Л. Янин, С. О. Шмидт, К. Н. Тарновский и другие из аудиторий институтов и школ, музеев, древних замков и городов, мест археологических раскопок... Историки высоко ценят и научное кино и кинодокументалистику как источник изучения прошлого⁴. Весьма плодотворным оказалось сотрудничество историков, в первую очередь Института истории СССР АН СССР, с кинематографистами при создании телевизионного многосерийного документального фильма «Наша биография». Тем досаднее, думалось мне, что в сфере историко-художественного кинематографа наши связи случайны и непрочны.

Чтобы проверить себя, я обратился к четырехтомной «Истории советского кино (1917—1967)», труду фундаментальному, содержательному и поучительному⁵. Мне он стал интересен прежде всего потому, что бесспорно свидетельствует о прямой зависимости исторической кинодраматургии и режиссуры от состояния нашей научной историографии. У истоков союза режиссера и историка, как это было и в литературной художественной историографии, стоял А. М. Горький. Не вина кино, не вина создателей «Дворца и крепости», «Крыльев холопа» или «С. В. Д.», что на экраны выходила эта «историческая костюмная фильма»⁶: достаточно сопоставить уровни кино и науки — тогдашняя историография досоветского прошлого России еще искала пути к научному историзму. К тому же и немое кино по своим ограниченным выразительным возможностям и традициям не способствовало торжеству реалистического воплощения национального прошлого над традиционной интригой и даже, позволю себе так выразиться, костюмированной клоунадой. Там же, где в историко-революционной теме на-

учный историзм окреп, возникли «Броненосец Потемкин» и «Октябрь» Эйзенштейна.

Подъем советской исторической науки в предвоенные годы совпал с расцветом звукового кино. На стыке искусства и науки в муках творчества того же Эйзенштейна родился «Александр Невский». Эйзенштейн — родоначальник не только историко-революционной, но и русской историко-патриотической кинодраматургии и режиссуры.

Если внимательно прочитать «Историю советского кино» за полвека и ради журнальной краткости представить себе, как же будет выглядеть история России, коль скоро неискушенный зритель станет судить о ней по признанным художественным кинолентам, то обнаружится, что первое тысячелетие истории России представлено фильмами 30—60-х годов. (в историко-хронологическом порядке их содержания) — об Илье Муромце, Александре Невском, Афанасии Никитине, Иване Грозном, Петре Первом, Суворове, Ушакове, Нахимове, Кутузове. Последнее десятилетие для вящей выразительности поделим надвое: к первой половине отойдет «Андрей Рублев», на вторую придутся — «Ярославна — королева Франции», «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», «Емельян Пугачев» и «Звезда пленительного счастья».

Примечательно, что в первом томе «Истории советского кино» исследуется уровень исторического киножанра, во втором ему посвящена особая глава, в третьем и в четвертом — специальных глав уже нет. В разделах, посвященных научно-популярному кино, общественные науки, в отличие от естественных, отсутствуют⁷ или представлены скупо⁸. Не рано ли угасает интерес к нашей теме среди теоретиков и историков кино?

Взглянем на тематику и содержание перечисленных фильмов. В какой мере выполняли и выполняют они свою социальную и патристическую функцию, в какой раскрывают генеалогию классовой, национально-освободительной борьбы русского народа, как питают па-

⁴ Л. Н. Пушкарёв. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., «Наука», 1975. стр. 202—205, 259.

⁵ «История советского кино (1917—1967)». М., «Искусство», 1969—1978, т. I—4.

⁶ Там же, т. I, стр. 355.

⁷ «История советского кино» т. 3, стр. 75—96, 160—170.

⁸ Там же, т. 4, стр. 416—420.

мать о его славном и трудном историческом прошлом? Как при этом сопрягаются они с развитием советской исторической науки и участвуют ли вместе с ней в напряженной и острой борьбе за правильное, глубокое отражение социального и национального прошлого, отечественной истории против фальсификаций идеологов антикоммунизма?

Я не могу, разумеется, говорить о развитии методики, технических приемах воплощения исторической темы, о средствах адекватного выражения духовного мира людей иной эпохи, о способах вытеснения традиционных средств костюмной этнографии и пиротехнических эффектов глубоким проникновением в этот мир. Это дело профессионалов. Знаю по собственному опыту — нет хуже советов дилетанта. Я могу лишь отметить мировоззренческие успехи и неудачи.

Не нужно много говорить о фильмах 30—60-х годов, рассмотренных в «Истории советского кино». Они, при всех их слабостях, справедливо получили высокую оценку как произведения глубоко патристические, ярко воплотившие национальный характер, стойкость и непобедимость русского народа; вместе с тем они куда менее проникновенно осветили социальную сущность отраженных в них событий, следуя в этом и за тенденциями, свойственными историографии той поры, и за массовыми представлениями, существовавшими тогда и о современности⁹ и об истории. Но в целом эти фильмы выдержали испытание временем, огненным временем Великой Отечественной войны, стали частью нашей патристической традиции.

Прошли годы. Советская историческая наука не только освободилась от чуждых творческому, строго научному методу субъективистских наслоений и на основе принципов коммунистической партийности развернула гигантскую работу по разысканию, изучению и публикации источников, всестороннему воплощению прошлого народа в единстве его социального, национального и интернационального развития;

наука обогатилась целой библиотекой книг — обобщающих курсов, таких, как «Всемирная история», «История СССР», сотнями перво-классных монографий, многотомными корпусами первоисточников-документов — по всем проблемам и всем периодам истории. Здесь достаточно обратить внимание на огромное расширение наших знаний об истории классовой борьбы русского крестьянства против гнета самодержавия, о роли России на всех этапах ее истории в судьбах Европы, Азии, а затем и Америки; наконец, нужно особо отметить возросший историзм трудов по истории литературы, искусства, архитектуры, в целом открывших нам путь в сложный и прежде малодоступный мир социальной психологии людей отдаленного прошлого. Как призыв познавать этот яркий мир звучат слова древнерусского книжника Даниила Заточника: «Не зри внешняя моя, но возри внутренняя моя».

На этом фоне перечисленные фильмы (разумеется, действительно художественные ленты) последних лет представляются лишь робким подходом к проблеме. «Пугачев» заслуживает полного признания историка, который по достоинству оценит и познавательное значение фильма, и вызываемые им симпатии к традициям совместной борьбы народов против социальной несправедливости. И образ Пугачева — сгусток личных несчастий и общественных бед; он — эпический и земной, зачинщик борьбы за волю и ответчик за все. Но историк не может не напомнить, что были еще три крестьянские войны, включая и ту, когда под руководством Ивана Болотникова столица едва не оказалась в руках восставших. «Андрей Рублев», по-своему вводящий нас в мир психологии творчества, пока — одинок, а между тем наша древнерусская культура ныне переживает поистине социалистическое возрождение, и памятники прошлого, нередко меняя свое социальное значение, занимают в мире современности все более достойное место. «Война и мир» — это величественно, но сколько прекрасных тем, связанных с централизацией и национальным возрождением России, с воссоединением захваченной врагами

⁹ «История советского кино», т. 2, стр. 177; т. 3, стр. 78, 84, 115.

древнерусской «вотчины», свержением ордынского ига, освоением Сибири, выходом на Тихий океан и первыми контактами с Японией, Северной Америкой, и множество других ждут своего воплощения. Я уж не говорю о том, что кино в долгу перед историей революционно-демократического движения. У нас нет достойных фильмов о Новикове, Радищеве, декабристах, петрашевцах... Было бы долго и обременительно перечислять... Полезно, однако, напомнить, что надо не только познавать будущее через настоящее, но и настоящее через прошлое¹⁰.

Поразительно другое. При таком скупом историческом рационе появляются киноленты типа «Ярославна — королева Франции» или «Сказ о том, как царь Петр арапа женил». Быть может, выйдя они в ряду сотни хороших исторических кинолент, это и не вызвало бы особой тревоги, но ведь они почти единственные!

Об этих псевдоисторических фильмах уже писалось. Замечу лишь, что романтическая судьба Анны Ярославны во Франции (где ее похитил граф де Крепи), ее роль регентши, сооружение Сенлиса давали блестящую возможность, вопреки домыслам недругов, отрицающих историческую роль Руси в Европе, охарактеризовать нашу страну как великую державу средневекового мира и показать действительную роль русско-французского союза в рамках сложных и совершенно непонятых режиссером международных коллизий той эпохи. Вместо этого нам предлагают костюмированный балаган. Этот фильм глубоко неинтеллигентен. Его создатели не имели представления ни о духовном, ни о материальном богатстве Руси, ни о психологии ее людей, ни о сущности их характеров в той мере, в какой они известны по документам. Они сделали мюзикл, но выдали его за историческую ленту. Лучше было не притязать на историзм, как то и сделано в фильме «Иван Васильевич меняет профессию».

Насколько я понимаю, в истории взаимоот-

ношений нашей историографии и искусства издевательство над отечественным прошлым никогда не поощрялось. Между тем и «Ярославна...» и «Сказ...» с его дикими нравами и трудягой-царем, ищущим, кому бы из плебеев передать свое наследие в стране, — все это те случаи, от которых предостерегал еще Ленин, требуя, чтобы «не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей»¹¹.

Последствия подобных фильмов многообразны. У нашего зрителя они порождают ерническое, неуважительное отношение к родной истории, создавая в целом превратное представление о прошедшей эпохе, ее закономерном характере и, вместе, неповторимом своеобразии, о материальных нуждах и духовных исканиях людей, об истинных социальных сложностях их жизни, о возникавших в ту пору традициях. За рубежом подобные фильмы бросают тень на нашу историю, обычно вызывая радость той части прессы, которая привыкла смотреть не на экран, а сквозь него и видеть в русской истории только извечное варварство, темноту и деспотизм... Не говорю уж о языке подобных фильмов. Об этом, если захотят, могут многое поведать специалисты.

Что же: «Мечты поэта — историк строгий гонит вас»? Хочу быть верно понятым — речь идет вовсе не об элементарной исторической достоверности, обязательно присущей учебному кино: я не пурист и готов смотреть сделанные на исторические темы трагедии, драмы и комедии, но при непременно талантливом воплощении исторической и художественной правды характеров. Автор может работать по методу Льва Толстого (что всегда предпочтительнее), не игнорируя реально известных исторических источников, а может и как Юрий Тынянов, который начинал там, «где исторический материал кончался». Но при любом подходе он должен знать историю, понимать ее общественно-политическое значение в современном мире и непременно ее уважать, ибо чувство национальной гордости, о кото-

¹⁰ Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1963, т. 1, стр. 188.

¹¹ «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 37.

ром писал В. И. Ленин, это самое глубокое из чувств, воплощающее не созерцательный, а творческий характер любви к Родине во имя общественно-политического и культурного прогресса народа, во имя гуманизма и мира на земле. Народный поэт Абуталиб Гафуров как-то сказал Гамзатову мудрые слова: «Запомни, Расул, что я тебе сейчас скажу: если ты выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки»¹².

Здесь я хочу порассуждать об идейной ответственности сценариста и режиссера. Чуть было не добавил — и консультанта, но по своему опыту знаю, что идущая от В. Шкловского традиция видеть в сценарии лишь словесный чертеж кинофильма, оставляет консультанту ответственность только за сценарий. Впрочем, это следовало бы оговаривать в титрах. Тогда, прочитав сценарий, можно было бы обстоятельнее побеседовать с историком о профессиональном долге перед дружественным жанром.

Итак, о политике и истории. Ведь именно так — «История и политика», «Политика и общество» — называются последние пособия для учителей и учащихся средней школы ФРГ.

Советские историки всегда утверждали, что историческая наука партийна и что ее познавательные и образовательные возможности прямо зависят от того, интересы какого класса она выражает. Защита интересов пролетариата, крестьянства, трудового народа обеспечивает науке перспективу познания. Именно на этом пути достигаются строгая научность и высшая классовая, пролетарская объективность, соединяются народность, патриотизм, интернационализм, страстность в отстаивании своего идеала. Выступая в качестве общественного деятеля, историк — и исследователь и педагог — выполняет свой профессиональный долг¹³.

Ушли в прошлое времена, когда буржуазные историки кичились своей мнимой беспартийностью, внеполитичностью. Ныне устами уже не коммунистических теоретиков, а самого президента Международного комитета историков, кильского профессора К. Д. Эрдмана связь с политикой подтверждена для исторической науки и, насколько можно судить, утверждается в школьном преподавании¹⁴.

Ныне споры ведутся лишь о том, как удобнее связать педагогику, в частности, преподавание истории, с политикой¹⁵.

Стоит ли удивляться, что реакционные буржуазные историки — и ученые и дидактики — усиленно пропагандируют тезис об «исконной отсталости» России и ее «враждебности» европейской цивилизации. С их точки зрения создали Русь норманны, просветили и духовно поработили византийцы, разрушили, но зато и укрепили монголо-татары. В последнем домисле им усердно поддакивают маоистские апологеты Чингисхана и его преемников. Новейшие учебники США и ФРГ стараются представить русский народ в виде покорной толпы, смиренно несшей ярмо деспотизма, и стремятся изобразить Россию как страну, чуждую началам просвещения, сословного представительства, традициям освободительной борьбы. Цель этих извращений — доказать, что именно «незакономерное», «чуждое Европе» развитие России и породило Октябрьскую революцию. Так актикоммунизм пытается создать восходящую к Древней Руси ложную историческую родословную нашего общества.

На предстоящем XI Международном конгрессе исторических наук в Бухаресте наша страна выступает с докладом по большой теме: «Значение истории преимущественно в школьном преподавании для формирования человека XX века». В этой теме важное место отведено и кино. В качестве генерального до-

¹⁴ К. Д. Erdmann. Geschichte, Politik, Pädagogik. Stuttgart, 1970. Ср. его статью «История — служанка государства. Нарушенное отношение немецких историков к политике и педагогике». К. Д. Эрдманн подчеркивает, что историческая наука не может и не должна пытаться быть вне политики. См.: «Die Zeit», Hamburg, 17. XI. 1976.

¹⁵ D. C. Behrmann, K.-E. Jeismann, H. Süßmuth. Geschichte und Politik. Didaktische Grundlegung eines Kooperativen Unterrichts. Paderborn, 1978.

¹² Расул Гамзатов. Мой Дагестан. М., «Художественная литература», 1968, стр. 150.

¹³ В. Т. Пашуто, В. И. Салов, Л. В. Черепнин. Марксистско-ленинский принцип партийности в историческом исследовании и его современные критики. В сб.: «Актуальные проблемы истории России периода феодализма», М., «Наука», 1970, стр. 39—63.

кладчика я намерен активно подчеркнуть, какую гигантскую роль играет кино в формировании гражданской позиции молодежи. В некоторых странах на него приходится бо́льшая доля исторической информации¹⁶.

Вспоминается, что во время дискуссии в «Литературной газете» на тему «Человек будущего — каков он?» горьковчанин Я. Пазлов высказал очень здравую мысль: «Все думающие люди должны быть историками»¹⁷. Это сказано о людях будущего, но сценарист и режиссер настоящего, да еще ставящий фильмы на историческую тему, уже должен стремиться быть историком. Ведь историзм лежит в основе определения метода социалистического реализма как «исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»¹⁸, метода, которым руководствуется и кино. Историзм — это знание времени. Прошлое России с самого древнего времени — не нейтральное поле, и режиссерам — дилетантам в истории на нем лучше не появляться.

Теоретики кино показали, что буржуазный кинематограф отражает идейный кризис философии и истории и антиисторичен¹⁹. Для нашей страны, пережившей ужасы гитлеровской агрессии, вполне естествен огромный успех фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм», с гневом и презрением обличающий преступную политику гитлеризма, его демагогию и античеловеческую сущность. Это лента поистине историческая, выстроенная на прочном научном основании. Что же касается таких тенденциозно-политических картин, выпущенных на Западе, как «Гитлер: история одной карьеры», чья сверхзадача — реабилитировать величайшего преступника всех времен и народов и его человеконенавистническую идео-

логию; как «Самый длинный день», где намеренно затушевывается решающая роль СССР в победе над фашизмом; как пошлая и антиреволюционная лента из жизни последних Романовых «Николай и Александра», — то при подходе к ним с научно-историческими критериями от этих опусов не остается камня на камне.

А таких зарубежных фильмов, увы, немало. Они работают отнюдь не на пользу мира, разрядки, антифашизма, приязни между народами. Это понимают реалистично мыслящие люди всех стран. Отнюдь не случайно фильм «Гитлер: история одной карьеры» заставил передовую общественность ФРГ вспомнить и результаты известной анкеты Д. Босмана, установившего, что школьники имеют смутное и превратное представление о фашизме, заставил ее встревожиться, что страна окажется без истории²⁰. Историческое сознание многих поколений деформируется²¹ не только школой, но и телевидением и кино. Сколь нелепые представления складываются при этом у людей о нашей стране, ее настоящем и прошлом, едва ли нужно говорить.

Отсюда непреложно следует, что правдивые фильмы могли бы помочь нашей общей борьбе за утверждение более правильного представления, которое теперь принято в науке называть хронотопом, об истории России и СССР в мире.

Мы твердо стоим за то, что из истории нельзя вырывать неудобные страницы, превращая ее в средство сведения политических счетов между правительствами. Нельзя вырывать и самого человека из истории.

Если так, если плодотворен синтез смежных наук, то что же говорить о содружестве историка, кинодраматурга и режиссера. Общее поле их деятельности — воссоздание для народа его истории. В одном случае это делается с помощью фактов, в другом — посредством художественных образов. Союз историка и режиссера оправдан. Поэт Е. Винокуров

¹⁶ См., например: Erich Schröter. Auser-schulische «Geschichtsquellen» von Mittelstufenschulern. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Vg. 19. H. 12. 1968. S. 733—735.

¹⁷ «Литературная газета», № 15, 12 апреля 1978 г., стр. 11.

¹⁸ «Второй всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет)». М., 1956, стр. 248; ср: «Социалистический реализм и современный кинопроцесс». М., «Искусство», 1978.

¹⁹ В. Н. Салов. Историзм и современная буржуазная историография. М., «Мысль», 1977.

²⁰ «Der Spiegel», 15 august 1977, S. 47, 49.

²¹ В. Е. Баскаков. Западный кинематограф и духовный кризис буржуазного общества. М., «Искусство», 1978, стр. 29—32.

справедливо писал, что искусство бывает таким же точным, как наука — «у них только разные методы: наука, охотясь, убивает зверя, искусство ловит его живьем»²². Впрочем, в исторической науке, описывающей великие человеческие свершения, этика связывается с эстетикой, красота деяний — с их смыслом²³.

Кино и телевидение — новейшие плоды научно-технической революции — принесли особенно много забот историкам, думающим о воспитании и преподавании. Но в нашем жанре они не были оригинальны, они ведь не измыслили новых исторических концепций и сюжетов; их питали и питают научная и художественная историография. Они лишь сделали очевидным для общества, для всех те идеи, что находились на страницах научных и школьных изданий. Эти идеи, помноженные на колоссальные возможности эмоционального воздействия большого и малого экранов, вызвали в одних случаях восторг, в других — возмущение. Это тем более огорчительно, что у историков и кинодеятелей идейный противник общий — чуждый гуманизму и научному историзму буржуазный реакционный фильм, стремящийся оболгать наше историческое прошлое и советское настоящее.

Словом, самое массовое из искусств, столь важное для сферы историко-образовательной и воспитательной, не может быть отдано нами, специалистами, на волю режиссеров и сценаристов. Какие здесь таятся возможности в международном сотрудничестве, свидетельствует хороший пример советско-американского сериала «Великая Отечественная» (в американском варианте — «Неизвестная война»).

Спрашивается, какие же пути укрепления организационных творческих связей между историками и кинодеятелями?

Это могут быть прямые связи между заинтересованными в важном деле учреждениями: Академией наук СССР в лице ее Отделения истории, Союзом писателей СССР (кстати говоря, в свое время создавшим специаль-

ную, хотя и не слишком деятельную Комиссию по художественно-исторической литературе при Союзе писателей РСФСР) и, наконец, Союзом кинематографистов СССР и близкими ему специализированными институтами, такими, как Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР, Всесоюзный государственный институт кинематографии, Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии и, вероятно, другие.

Видимо, возможна на уровне смешанной представительной комиссии этих учреждений и разработка программы постоянного творческого сотрудничества, предусматривающая, например, совершенствование исторического образования молодых кинодеятелей и студентов, совместные заседания ученых советов для обсуждения произведений исторической кинодраматургии; просмотры и оценка готовых исторических кинолент; дискуссии по наиболее интересным темам и проблемам на телевидении в рамках передачи «Кинопанорама»; создание специализированной историко-публицистической телесериал, где критическая оценка кинопродукции Запада сочеталась бы с острым, злободневным анализом современной буржуазной историографии и пропагандой лучших советских историко-просветительских лент; публикации статей в специализированных журналах «История СССР», «Вопросы истории», «Новая и новейшая история», с одной стороны, и в литературных и киножурналах и газетах — с другой. Вероятно, есть и другие пути взаимосцепления кино с общественной наукой, например, давно назревшее совместное издание сборника «Историк и писатель» могло бы охватить и кинодраматургию.

Надо лишь помнить, что «киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека»²⁴. Возможности сотрудничества истории и кино ради этой благородной цели неисчерпаемы.

²² Е. Винокуров. Поэзия и мысль. М., «Советская Россия», 1966, стр. 90.

²³ См.: А. В. Гулыга. Эстетика истории. М., «Наука», 1974.

²⁴ Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., «Политиздат», 1974, т. 4, стр. 191.

«Москва слезам не верит»
 «Восточная Сибирь», «Время»,
 «По Дону и Кубани», «На Волге широкой»,
 «Наш край», «Нижнее Поволжье»,
 «Северный Кавказ», «Сибирь на экране»,
 «Северный Урал»
 «Мой первый друг»

Ел. Бауман

Время сквозь судьбы

«МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ»

Сценарий В. Черных. Постановка В. Меньшова. Оператор И. Слабневич. Художник С. Меняльщиков. Композитор С. Никитин. Звукооператор М. Бронштейн. «Мосфильм», 1979.

Эта история началась двадцать лет назад. Даже, кажется, чуть больше двадцати. Впрочем, скрупулезная хронологическая точность нам вроде бы сейчас не нужна: перед нами повествование о трех сугубо частных жизнях. И все же именно время сыграет тут свою решающую роль. В том, как сюжетом фильма «Москва слезам не верит» будут сдвинуты и сопоставлены два пласта реальности, разделенные почти двадцатилетием, отразятся перемены не в одних только индивидуальных судьбах — отразится движение нашей общей жизни, выявятся ее социальные закономерности...

В связи с «производственным» фильмом не раз говорилось о том, сколь тесно переплетены, сколь прочно взаимообусловлены общественная и личная стороны бытия современного человека. Успехи «производственной» темы в искусстве последних лет были достигнуты там, где «производственный» конфликт рассматривался прежде всего как столкновение нравственных позиций, выработанных людьми

в неразрывном единстве их общественного и личного опыта.

Теперь мы вспоминаем эту истину, видя, насколько глубоко она осмыслена и как убедительно воплощена в рамках картины по преимуществу бытовой, где речь идет о том, что такое человеческое счастье, а мотивам и перипетиям любви отводится в сюжете ведущая партия. И все же о «производственном» фильме мы упомянули не случайно.

В своих прежних сценариях В. Черных нестандартно, свежо, порой дискуссионно разрабатывал именно «производственную», рабочую тему, стремился к социально достоверному воплощению народного характера, что особенно ярко проявилось в его участии в создании эпопеи «Вкус хлеба». Чем характеризуется сегодня нравственный климат трудового коллектива, как он влияет на самочувствие и самосознание отдельного человека, как изменила положение рабочего научно-техническая революция, что нового внесла она в отношения руководителя и рядового труженика, как повлияла на профессиональную престижность — эти и сопутствующие им вопросы были затронуты в «Человеке на своем месте», в «Собственном мнении».

Подчеркнем и то обстоятельство, что главные роли в обеих этих картинах сыграл актер В. Меньшов. Созданные им характеры стали заявкой привлекательного образа нового социального героя, воплотившего конкретные приметы переживаемого нами периода. В герое этом гармонически сочетались деловитость и человечность; его боевой, наступательный задор, активность его жизненной позиции основывались на нормах и требованиях морального кодекса нашего общества.

Исследование социального среза действительности, которое предприняли сценарист В. Черных и В. Меньшов — теперь в качестве режиссера — в картине «Москва слезам не верит», можно считать продолжением их поисков в области современной темы, дальнейшим осмыслением значения и места рабочего человека в сегодняшнем мире, поисков, принятых в новом жанрово-стилистическом ключе, в новом художественном повороте.



«Москва слезам не верит»,
Катерина — В. Алентова

Итак, эта история началась, когда пели «Ландыши, ландыши, светлого мая привет», когда по радио звучало «Красную розочку, красную розочку я тебе дарю», а из окон доносилась «Джамайка». Пожилые граждане заводили свою любимую пластинку «Вспомню я пехоту и родную роту», граждане помоложе жизнерадостно выкрикивали: «Аварайя, э-э-э!» или мечтательно напевали: «Мама, мама, это я дежурю»...

Прежде чем вступит в свои права сюжет, Москва конца пятидесятих годов буквально обрушится на нас с экрана, увлекая манящим сверканьем огней, веселым шумом улиц и песнями, песнями, песнями...

...Волшебный мир вечерней улицы Горького, пестрота витрин, фланирующая толпа, много оживленных молодых лиц, дружинники бдительно блюдут благопристойность: «Пре-

кратите обниматься. Вы что, забыли, что находитесь в общественном месте?»

...Толпа у памятника Маяковскому. Молодые поэты читают свои стихи. «Судьба, как ракета, летит по параболе» — Вознесенский!

...Толпа у подъезда Дома кино. Неделя французского фильма. Сама Конюхова, сам Харитонов! «А как ваша фамилия?» — «Моя фамилия вам ни о чем не говорит... Смоктуновский».

Время, время! Уже в московских пейзажах появляются белые стайки типовых блочных домов, а у кого-то на даче еще жив старенький патефон. На маленьком экранчике телевизора Рудаков и Нечаев поют: «В ресторане как-то дед скушал комплексный обед». А

в разговорах проскальзывает: «Со временем телевидение перевернет жизнь всего человечества. Ничего не будет: ни кино, ни театра, ни книг, ни газет — одно сплошное телевидение... Через двадцать лет».

Все это в чем-то и наивно, и смешно, в чем-то трогательно. Так можно воспринимать жизнь только в молодости, так можно молодость свою вспоминать. И действительно, открывшаяся нам панорама представлена как бы через восприятие главной героини фильма Катерины Тихомировой. Здесь много юного простодушия, потому что приметы времени уловлены нескрученным глазом, ухом, сердцем молодой фабричной девчонки, «лимитчицы», приехавшей из деревни, без году неделя как сделавшейся москвичкой и все еще слегка оглушенной, ослепленной великолепием столичного житья. Но много здесь уже и вполне взрослого, ностальгического, хотя и не без оттенка иронии, чувства — так могла увидеть свою молодость наша героиня, ставшая во второй части фильма почти на двадцать лет старше, превратившаяся в зрелого, умного человека, знающего жизнь, отличающего ее истинные ценности от блестящей мишуры и эффектного пустословия.

Начинаясь столь непринужденно, весело, темпераментно, фильм сразу же приковывает зрительское внимание, покая нас то юмором, почти озорным, то лирикой, которую придают действию щедро включенные в него старые песни, имеющие, как известно, неизменную власть над человеческим сердцем. Но постепенно в шуме, гаме, коловращении лиц все отчетливее вырисовываются образы трех девушек, чьи судьбы и будут с той или иной мерой подробности прослежены в дальнейшем.

В том, как авторы изобразили эти судьбы, вынося их на суд зрителя, можно обнаружить немало принципиально важного. Здесь есть та покоряющая человечность, доверительность интонации, которая непременно вызывает ответный душевный отклик. Есть постановка серьезных морально-этических вопросов, находящихся сегодня в сфере общественного интереса. Есть прямые выходы к тем

проблемам нашего существования, которые усиленно занимают нынешнюю социологию. Есть социальная зоркость в выборе материала и социальная точность в его нравственных оценках. И — как результат всего этого — есть эмоционально доходчивая, побуждающая к раздумьям, а вероятно, и к каким-то непреложным выводам картина духовного и общественного бытия, картина, запечатлевшая ряд существенных аспектов народной жизни.

Три женские судьбы, три характера рассмотрены параллельно. Каждая из этих судеб дает зрителю возможность для сравнений, сопоставлений, для извлечения нравственного урока.

Катерина, Людмила и Тоня — соседки по комнате общежития. Все три почти ровесницы, все охвачены молодой жаждой счастья, ожиданием радостных перемен в судьбе. Веселое, суматошное, по преимуществу молодежное общежитие, где установились короткие, почти семейные отношения и порядки, стало их первым московским домом. Уютом и теплом веет здесь уже от восседающей в вестибюле пожилой вахтерши тети Даши (З. Федорова), которой не надо спрашивать пропусков — она знает наперечет и всех обитательниц, и их гостей, и любит, видно, эту беспокойную молодежь. Снимая трубку, она не без важности говорит: «Общежитие слушает».

Милое, старое общежитие! Оно не только давало кров и «койку», оно воспитывало. Воспитывало всем своим духом. Сюда несли свое горе и свою радость, здесь выручали друг друга. Долго помнится такое совместное житие, долго не рвутся сложившиеся тут привязанности. На всю жизнь подружило рабочее общежитие и наших героинь.

Тоня (Р. Рязанова) — самая тихая, застенчивая и простая в своих запросах. Сейчас, на пороге нашего с ней знакомства, она уже видит реальные контуры и своего счастья и недалеких перемен судьбы: то и другое для нее воплощено в Николае (Б. Сморгков) — рабочем парне, таком же простом, обстоятельном и скромном, как она сама, гото-



вом чин чином начать с ней семейную жизнь.

Главную ставку на удачный брак делает в своих планах и хорошенькая, предприимчивая, бойкая на язык Людмила (И. Муравьева). Только удачу она понимает по-своему. Для нее замужество — прежде всего средство приобщения к какой-то пока неведомой, отчетливо не представляемой, но беспредельно заманчивой «красивой жизни». Общаться с товарками по работе на хлебзаводе или знакомиться с парнями своего круга кажется ей глупым: «Главное — мы в Москве живем, а Москва — это большая лотерея. Здесь можно все выиграть. Здесь живут дипломаты, художники, внешторговцы, артисты, поэты, и практически все они мужчины». В этом нехитром умозаключении, которое можно было бы считать циничным, если бы не обезоруживающее Людмилино чистосердечие, и видит она свой шанс.

«Москва слезам не верит».
Гоша — А. Баталов

Мечты и планы есть, разумеется, и у серьезной, уравновешенной Катерины (В. Аленцова). Конечно, ей тоже хочется найти любовь, хочется, чтобы любовь эта была необыкновенной, красивой. Но есть в ее жизни и другой интерес, он-то и поглощает ее пока сильнее всего. Катя упорно стремится продолжить учебу, ее привлекает химия, «наука будущего», она пытается — на первый раз безрезультатно — поступить в химико-технологический институт. Уже по тому, как толково и по-хозяйски управляется она со своей работой в цехе завода металлогалантерии («Очень перспективная девушка... Инженерная хватка», — говорит про нее мастер), как словно бы на ходу, между делом, самостоя-

тельно осваивает мужскую, и в тот момент дефицитную профессию слесаря-наладчика, по тому, как всегда стремится к честности, справедливости, задавая в любой отдающей фальшью, двусмысленностью ситуации прямой и короткий вопрос: «А зачем?», чувствуется, что это человек и незаурядных способностей, и незаурядных душевных качеств.

Жизненная программа Катерины обоснована и реальна, хотя она еще не очень-то ориентируется в житейских сложностях и уж, во всяком случае, далека и от хозяйственного практицизма Антонины, готовой еще до свадьбы толковать с будущими родственниками, как лучше использовать грядки на их садовом участке, и от цепкой хватки жадной до радостей и благ Людмилы.

Три эти характера стоят у истоков фабулы. Три характера, каждый из которых несет в себе отчетливую нравственную установку, являет собой некую моральную модель, не сконструированную умозрительно, но почерпнутую из жизни, надежно облеченную живой плотью реальных человеческих типов.

Как же функционируют эти модели в сюжете, как движутся в нем характеры?

Благополучно выйдет замуж Тоня и счастливо заживет со своим Николаем в радостном ожидании очередного прибавления семейства и хлопотливом устройстве домашнего очага. (Мы не узнаем здесь особых подробностей, но легко догадаемся о них — это такая типичная современная наша семья!) В полном соответствии с поставленной целью выйдет замуж и Людмила — за знаменитого хоккеиста, который, впрочем, искренне ее любит и несколько пасует перед эксцентричной напористостью своей избранницы, или скорее завоевательницы. А Катерина, пережив короткую радость своего первого увлечения, остается одна с ребенком на руках. Развесив в покинутой подругами комнате общежития пеленки и уложив маленькую дочку спать, она до глубокой ночи сидит над учебниками и конспектами. Затем, заведя на ранний час будильник, прежде чем заснуть, тихо плачет в подушку.

Наутро звонит будильник, и Катя бодро

вскакивает с постели. Только не в скромной комнате старого общежития, а в современной элегантной квартирке, где она — не Катя, а Катерина Александровна уже — живет со своей шестнадцатилетней дочкой. Прошли годы. Катерина Тихомирова преуспела, продвинулась в жизни. Получила высшее образование, вырастила, воспитала дочь, стала руководителем крупного предприятия, депутатом Моссовета. Все это не с неба свалилось, не выиграно в «московской лотерее». Все сполна оплачено трудом и упорством, достигнуто по совести, во все вложены силы, душа, воля, человеческое и гражданское самосознание. Все заслужено. Мы убедились в этом, видя героиню в ее рабочем кабинете, в ее деловых, служебных контактах, в общении с дочерью, с друзьями. Нас убедила в этом и общая атмосфера фильма, проникнутая верой в демократическую справедливость реализации человеческих возможностей в нашем обществе.

Одно лишь до поры не далось Катерине — полнота личного, женского счастья. Но пройдет и эта беда. Катерина встретит превосходного, достойнейшего человека (забегая вперед, отметим, что его появление на экране о знаменует не только новый поворот в лирической теме фильма, но и станет убедительной победой в создании современного рабочего характера). С этим человеком наша героиня и обретет свое запоздалое счастье.

А что же ее подруги?

Людмила опять одна, ее «красивая жизнь» потерпела крушение, подававший большие надежды хоккеист спился и теперь ходит к бывшей жене одалживать трешки, которые сердобольная Людмила (в этом ей не откажешь) и «подкидывает» ему время от времени. Теперь она работает приемщицей в химчистке, расточая клиентам свои улыбки и свою любезность в строгом соответствии с возлагаемыми на них надеждами. Она по-прежнему не унывает и по-прежнему поглощена своими рассуждениями насчет «жизненной лотереи», где еще надеется вытянуть счастливый билет в лице то ли генерала, то ли архитектора. Только сейчас она ловит



свой шанс не на танцульках и вечеринках, не в курилках библиотек, а — смешно и грустно! — на кладбищах: здесь можно приглядеть «перспективного» вдовца.

Зато Антонина, вопреки предсказаниям той же Людмилы, отнюдь не погрязла в «мещанском болоте». Все такая же хозяйственная и деловитая, она стала доброй матерью, у нее подрастают трое отличных парней, в семье все замечательно, да, наверное, и по другим жизненным линиям тоже — очень уж это славная, трудолюбивая женщина, наделенная богатым запасом душевной надежности. Как говорится, мир держится такими, как она и ее Николай.

Добавим к этой «раскладке» и следующий штрих. Человек, когда-то предавший Катерину, отвернувшийся от ее любви, испугавшийся будущего ребенка, а главное, высокомерно посчитавший ее, заводскую работницу, се-

«Москва слезам не верит».
Людмила — И. Муравьева

бе неровней («А ты, оказывается, героиня труда, — говорит он с иронией. — Я польщен». И, бросив небрежное: «Ну, пока», спешит исчезнуть навсегда), — человек этот через много лет вновь возникает в Катиной жизни. Перемена социальных ролей теперь его устраивает, он готов признать свою недальновидность и возобновить отношения, он хотел бы завоевать расположение своей шестнадцатилетней дочери. Человек этот одинок и несчастен, ему трудно сочувствовать — он жалок.

Жизнь каждому воздала по заслугам.

Моральный тезис, заложенный в каждом из образов, получил логическое обоснование и развитие в соответствии с нашими, зритель-

скими, ожиданиями, с нашими представлениями о нравственной и социальной справедливости. Всем своим звучанием, системой образов, перипетиями сюжета рассказанная с экрана история активно и открыто апеллирует именно к этой вере в торжество справедливости, содействует ее укреплению. В этом пафос фильма.



Нравственный урок, который несет в себе картина «Москва слезам не верит», далек от скучного дидактизма или прямолинейной назидательности, действие фильма развивается увлекательно, тая в себе немало неожиданных, парадоксальных ситуаций и поворотов. Парадоксальность, которую любит и умеет успешно использовать драматург В. Черных, не оторвана от жизни, не насилует ее, но, напротив, обостряет ее конфликтность, служит средством выявления ее закономерностей, придает выпуклость образам героев, меткую афористичность диалогу.

Казалось бы, на простом недоразумении основана завязка сюжета. Легкомысленная подруга выдает Катю за профессорскую дочку, в качестве таковой она сразу же становится объектом внимания и домогательств шикарного молодого телеоператора Рудольфа (Ю. Васильев); но во время репортажа, который он должен передавать как раз с того завода, где на самом деле трудится Катя, он выясняет, что она обычная работница (пусть и передовая, и перспективная, и с инженерной хваткой!), и мгновенно обращается в бегство; через много лет он снова должен вести передачу с завода, лицо женщины-директора кажется ему знакомым, он узнает в ней ту самую Катю. Легко представить себе, какую душевную бурю, какое смятение чувств способны вызвать такие встречи!

Оба раза Катерина верна себе, оба раза ей не изменяет женское, человеческое достоинство. Тогда, в молодости, она в испуге заметалась было, но тут же взяла себя в руки, заставила себя спокойно, ясно, деловито, а главное — с подчеркнутой прямоотой и правдивостью рассказать о себе, о своей работе перед объективом телекамеры, за которой

стоял Рудольф, ее Рудольф, безнадежно теряемый ею в эту минуту. И во второй раз ее не покинули ни прямота, ни выдержка, ни искренность, с которой она потом объяснила свои чувства: «Господи, я столько раз представляла себе эту нашу с тобой встречу! Сколько слов всяких придумывала, а встретились — и сказать нечего. Поначалу я еще очень сильно тебя любила, думала, что это мать тебя сбила с толку. Потом я тебя до смерти ненавидела. Потом мне ужасно хотелось, чтобы ты узнал о моих успехах и понял, как ты ошибся. А сейчас... Сейчас я думаю, если бы я не обожглась тогда так сильно, ничего бы из меня не получилось. Я думаю, хорошо, что ты на мне не женился».

Ни упреков, ни перечня обид, ни злорадного торжества над неудачником не позволяет себе Катерина, может быть, только чуть-чуть горькой иронии, и даже еще ободряет жалующегося на судьбу Рудольфа: «Не грусти. Все будет хорошо. В сорок лет жизнь только начинается».

Верен себе и Рудольф — впрочем, теперь он уже отказался от пышного имени, присвоенного в юные годы, и сообщает, что носит «довольно редкое русское имя» Родион. За исключением этой перемены, он все тот же, в его интеллектуальном багаже все та же когда-то подхваченная им модная сентенция о грядущем всемогуществе телевидения: «Не будет ни книг, ни газет, ни театров, ни кино... Через двадцать лет». Не случилось никаких сдвигов и в его нравственных представлениях: «Если я был в чем-то виноват перед тобой...» Если!..

Своя парадоксальность есть и в том, что новой любви героини вновь сопутствует недоразумение, по виду повторяющее предыдущую ситуацию, по сути — выворачивающее ее наоборот.

Однажды в электричке Катерина знакомится с занятым попутчиком, он предполагает, что она заводская работница, в крайнем случае — мастер, ну, может быть, еще профсоюзная общественница. Она, депутат и руководитель предприятия, позволяет ему так считать, слегка забавляясь в душе его ошибкой,



но, может быть, и чисто женским чутьем угадав, что истинное положение вещей способно нежелательно сказаться сперва на непринужденности завязавшейся беседы, потом — на устанавливающихся теплых отношениях, перерастающих в серьезное взаимное чувство. Для не терпящей фальши Катерины ее невольный обман становится источником немалых душевных терзаний, но все же интуиция не напрасно подсказывала ей молчать. Когда правда выходит наружу, Георгий Иванович, Гоша, казалось бы, прямой антипод Рудольфа, повторяет его былой поступок: исчезает.

Конечно, мотивы этих исчезновений разные, и Гоша после дружеской беседы со старым Катериным другом Николаем снова переступит порог ее дома. Но существеннее тут другое. Острота сценарного хода позволяет выявить те внутренние мотивы, которыми руководствуются в жизни Рудольф, он же Ро-

«Москва слезам не верит».
Тоня — Р. Рязанова

дион, и Гоша. Один, верхогляд и пустельга, гонится за внешней престижностью, понятой самым поверхностным образом. Другой, обладая истинным душевным благородством и заслуживающим уважения кодексом чести, проявляет своим поступком лишь повышенную щепетильность.

Тут мы подошли к одному из образов, принципиально важному для идейного звучания картины, для ее пафоса — образу Гоши, созданному А. Баталовым.

В разговоре с Александрой (Н. Вавилова), дочерью Катерины, Гоша говорит: «Я предпочитаю делать в своей жизни то, что я люблю, а не то, что модно, престижно или положено. Люблю свою работу, потому что, когда

я туда прихожу, там начинает крутиться то, что без меня не крутилось. Люблю своих друзей, потому что, несмотря на то, что мы знакомы тысячу лет, мы все равно всегда новы и интересны друг другу. Люблю твою мать, потому что... люблю». Как ни юна еще Александра, ее вывод делает честь ее мудрой прозорливости: «Так, значит, вы абсолютно счастливый человек?»

Создание образа счастливого человека — один из постоянных вопросов, которым во все времена задавалось искусство, давая на него бесчисленные варианты ответов, в которых присутствовали как общечеловеческие ценности, так и понятия, несущие на себе печать эпохи, конкретной классовой принадлежности. Гоша — настоящий счастливый человек наших дней, нашего социалистического советского общества.

По профессии Гоша слесарь. На сегодня, по данным статистики, это самая распространенная профессия среди мужского населения страны. Нам важно это иметь в виду, потому что такой штрих как бы приобщает героя к массе, заставляет видеть в нем одного из многих, хотя при этом мы по достоинству оцениваем нестандартность, незаурядность его душевного склада, его личное обаяние. Мы не видим Гошу в труде, правда, друзья свидетельствуют о том, что у него золотые руки, и сам он сообщает, что имеет высший разряд. Этих сведений могло и не быть. Достаточно взглянуть на всю его повадку, послушать, как он говорит, да просто, как бы вскользь упоминает о своей работе, чтобы понять, что это «рабочая косточка», Мастер с большой буквы, что человек этот понимает труд как творчество, видит в нем радость, что рабочая гордость для него понятие высокое и повседневное одновременно, без которого он просто-напросто себя не мыслит.

Гоша интеллигентен, коммуникабелен, наделен даром понимать людей, легко сходиться с ними без панибратской неразборчивости. У него очевидный талант воспитателя, он мгновенно находит контакт со строптивой, склонной охранять свою независимость Александрой, оказывает на нее ненавязчивое и

доброе влияние. Вокруг Гоши вообще существует как бы некое поле активной доброты, вызывающей в людях ответный отклик.

Это ли не значит быть счастливым человеком в нашем нынешнем понимании!

В герое, сыгранном А. Баталовым, легко просматривается опыт и биография поколения. В середине пятидесятых годов, когда актер начинал свой творческий путь, он появился на экране в ролях молодых рабочих парней — Алеши Журбина, Саши Румянцева, героев, сразу же покоровших зрителя душевной чистотой, нравственной силой, уверенной жизнестойкостью. Они несли в себе правду времени. Такая правда времени существует и в новом герое Баталова — рабочем наших дней. Минувшая четверть века не прошла для него даром. Он стал более зрелым душевно, усложнился его внутренний мир, выросли его духовные запросы, он стал более образованным, поднялся на новую ступень технической грамотности. Окрепло его ощущение хозяйской уверенности в жизни, он чувствует себя ее полноправным строителем, одним из многих — в гражданском, социальном плане, необходимым и незаменимым — на своем конкретном участке, где, он знает, без него не будет «крутиться». При всем том герой сохранил свое молодое обаяние. В фильме мы так и не узнаем его фамилии, он останется для нас просто Гошей. И в этой преданности своему юношескому имени, которое ему так пристало, тоже живет отзвук и молодости души и неизменной верности себе. Есть вещи, которые определяются временем, есть вещи, времени неподвластные...

●
То, как складывается на экране судьба главной героини, как происходит становление ее личности, превращение ее из толковой, но и во многом еще наивной заводской работницы в дельного, мыслящего человека, руководителя предприятия, общественного деятеля, является следствием не только сугубо индивидуальных, присущих ей от природы черт, но и результатом воздействия сформировавшего ее общества. Наверное, есть своя закономерность в том, что взрослая Катерина Тихомирова

интереснее, чем молоденькая Катя. Там, в первой части фильма, был как бы эскиз характера, заявка на характер. Во второй части перед нами сложившийся человек, тип современной «деловой» женщины, немного резковатой, но не очерстневшей, наделенной мужской хваткой в делах, но все же не ставшей «синим чулком», сохранившей присущее своему полу очарование, а в чем-то — и присущую своему полу слабость.

Там, в первой части, уверенно «лидировала» Людмила, колоритно, «каскадно» сыгранная И. Муравьевой, — Людмила, всю разворачивающаяся в полном блеске своей кипучей, неутомимой натуры, в которой причудливо перемешивались добродушие, сердечная отзывчивость и моральная неразборчивость, легкомыслие, безнадежное верхоглядство. Там Катерина терялась, «тушевалась» в столкновении с напористой мещанкой — мамашей Рудольфа (ее с беспощадной саркастичностью сыграла Е. Ханаева), обхаживающей воображаемую «профессорскую дочку» и циничной в стремлении оградить себя от нежелательной невестки из заводского общежития.

Вообще первой части картины свойственны краски более броские, более ударные. Это нашло свое отражение в манере актерской игры и в общей стилистике картины. Там большая нагрузка ложится на пластические средства выразительности. Авторы — и режиссера В. Меньшова, и оператора И. Слабневича, и художника С. Меняльщикова — увлекала задача воссоздания атмосферы пятидесятых годов, возрождения черт поэтики киноискусства того времени. Они сделали это темпераментно, азартно, с чуть приметной усмешкой — доброй и грустной. В поэтике второй части фильма вырастает значение иных выразительных средств. Солирующие партии уже всецело принадлежат Катерине и Гоше, а в разработке их образов больше тонкости, психологизма. Соответственно и передача атмосферы нашей нынешней жизни, выполненная прежде всего через человеческие характеры, становится серьезнее, глубже. Но все же жаль, что колоритность предшествующих деталей здесь зачастую сменяется неразбор-

чивой пестротой, их выбор теряет свою точность, и тогда начинает казаться, что вкус порой изменяет авторам, а экран становится слащавым, к счастью — не надолго.

Но каковы бы ни были частные просчеты картины, она — подчеркнем это еще раз и со всей определенностью — одерживает убедительную победу в главном: в отображении процессов жизни нашего общества, в создании образа современного героя. Пласт жизни, поднятый в ней, весом и значителен, действительность, преломленная в нескольких конкретных судьбах, многомерна. За образами героев мы видим типичные слои нашего общества, видим сегодняшний рабочий класс, богатый духовный мир советского человека, его лучшие качества — принципиальность, честность, глубину чувств.

Это поиски на главном направлении развития нашего киноискусства.

Г. Прожико

Поиски

«ВОСТОЧНАЯ СИБИРЬ», Иркутская студия кинохроники. «ВРЕМЯ», «ПО ДОНУ И КУБАНИ», Ростовская студия кинохроники. «НА ВОЛГЕ ШИРОКОЙ», Куйбышевская студия кинохроники. «НАШ КРАЙ», ЛСДФ. «НИЖНЕЕ ПОВОЛЖЬЕ», Саратовская студия кинохроники. «СЕВЕРНЫЙ КАВКАЗ», Северо-Кавказская студия кинохроники. «СИБИРЬ НА ЭКРАНЕ», Новосибирская студия кинохроники. «СЕВЕРНЫЙ УРАЛ», Свердловская киностудия.

Современный человек живет в океане информации. Многочисленные информационные, говоря сегодняшним языком, каналы связывают его с волнующими событиями, что происходят на дальних континентах и вершатся на нашей родной земле. Десятилетия развития этих каналов информации, без которых облик нашей цивилизации немислим, воспитали в нынешнем человеке властную, неудержимую потребность в самостоятельном сопряжении фактов, желание найти, угадать сквозь мозаику

разрозненных деталей глубокие закономерности движения истории.

Эту особенность точно отмечает Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: «В условиях развитого социализма более, чем когда-либо актуально ленинское положение о том, что государство сильно сознательностью масс, оно сильно тогда, когда массы знают все, обо всем могут судить и идут на все сознательно. В этом плане исключительно важную роль играют средства массовой пропаганды, обеспечивающие информирование населения по широкому кругу интересующих его проблем, правильное их понимание».

В этой связи было бы интересно взглянуть на возможности кинохроники как средства массовой пропаганды. Подчеркну — не столько как летописи современной жизни, предназначенной для будущего, сколько в качестве орудия сегодняшнего идеологического воспитания масс. Но прежде, чем мы углубимся в рассмотрение действенных форм использования кинохроники, несколько слов о ее положении в среде других каналов информации и пропаганды.

Информация к размышлению

Появление всякого нового способа художественного творчества неминуемо вызывает в среде соседних муз некий переполох. Однако время быстро расправляется со скороспелыми эстетическими декретами, «отменяющими» старые искусства. Так, вопреки некоторым предсказаниям, кино не превратилось в «разновидность телевидения», а обрело новый импульс к дальнейшей разработке своего киноязыка. Думается, об этом всегда надо помнить, встречаясь с очередным мифом об «упразднении», «отмирании» и так далее. С таким, например, как «неминуемая отмена кинопериодики с учетом большей оперативности телевизионных новостей».

Появление соперничающего канала информации кинохроникеры встретили по-разному. Одни — со смирением: да, мы не успеваем

за быстротой телевизионной трансляции. Значит нужно отступить, «отмереть». И отступили. Исчезли из списка названия некоторых киножурналов. Вместо них появились просто новые «единицы» короткометражных документальных фильмов. Другой реакцией было... отсутствие реакции. Некоторые киножурналы выпускаются и по сей день почти в тех же «классических» формах, которыми можно иллюстрировать приемы кинохроники «дотелевизионной эры». Но, к счастью, третьи откликнулись по-другому: трезво проанализировав сложившуюся ситуацию в системе каналов пропаганды и информации, начали поиски современных форм кинопериодики. Интересных результатов достигли кинематографисты Прибалтики, напряженная работа идет на ряде студий Российской Федерации. За последние годы мне довелось регулярно знакомиться с журналами, созданными в этом регионе. Наблюдения свидетельствуют о трудной, но целеустремленной попытке найти новые пути, новые способы кинематографических решений. Конечно, не все здесь идет гладко — приходится сталкиваться и с эстетическими, и с техническими, и с ведомственными барьерами. Но удачи свидетельствуют: хроникеры ищут то направление современной кинопериодики, которое позволило бы ей сохранить свой статус самостоятельной формы общения со зрителем.

Здесь специально выбрано слово «общение» вместо традиционного «информация», так как ныне, в процессе перестройки, киножурнал все чаще отступает от сугубо информационных задач, расширяет сферу своего анализа, старается выйти на рубеж более разнообразного выбора и интерпретации фактов действительности. Если этот процесс сравнить с литературной журналистикой, то движение идет от газетного способа информации к журнальной форме анализа событий и явлений.

Очевидно, что это новое направление должно дать произведения новой формы. Новый киножурнал не будет соперничать с информационной программой телевидения, открыв для себя особую сферу и особый способ общения со зрителем.

Процесс формирования нового облика киножурнала потребовал серьезной перестройки и в тематике и в стилистике. Но, главное, видимо, заключалось в изменении позиции кинохроникера, который вместо того, чтобы объективно отражать факты, события, явления, теперь все более стремится еще и участвовать — с помощью киносредств — в хозяйственном и нравственном строительстве общества. Наиболее ярким проявлением этого процесса является наличие в киножурналах критических, проблемных сюжетов. Вот несколько примеров таких выступлений из практики Северо-Кавказской и Ростовской киностудий.

Спецвыпуск журнала «По Дону и Кубани» (Ростовская студия кинохроники) «Этот горький сладкий корень» остро ставит проблему механизации трудоемких сельскохозяйственных процессов при выращивании сахарной свеклы. Здесь присутствует не только сам факт: использование дедовской тяпки в условиях научно-технического прогресса, но и идет всесторонний журналистский анализ проблемы.

Критику нерадивых совхозных руководителей содержит письмо от имени тощих буренок министру сельского хозяйства республики (фельетон журнала «Северный Кавказ», Северо-Кавказская студия кинохроники). «Горькие слова» обиженных животных звучат на фоне грязных и разрушенных коровников.

В другом номере «Северного Кавказа» речь идет о грустной истории многолетнего и некачественного строительства турбазы «Цей».

А вот еще сюжет, обличающий черствость, непростительное равнодушие работников Прохоровского сельсовета, за шесть лет не удосужившихся установить готовые памятные доски с именами погибших героев прохоровского сражения (журнал «Время», Ростовская студия кинохроники).

Замечаешь: киножурналы, в отличие от прежних лет, куда более склонны к проблемному анализу. Таковы, к примеру, спецвыпуски о проблемах Астраханского залива-заповедника («Северный Кавказ»), о новых формах совместной работы производства и торговли («Сибирь на экране», Новосибирская студия кинохроники), о положении молодежи на селе

(«Время») и другие. А подобные примеры свидетельствуют о тенденции к активизации гражданских позиций киножурналистов, о понимании ими новых задач и возможностей современного периодического киноиздания.

Следы тематической перестройки видны во многих журналах, и прежде всего — это отказ лишь от событийной подачи жизненного процесса. Все чаще на экране — отражение фактов повседневной, внешне обыденной жизни и труда людей. Конечно, увлечь зрителей здесь сложнее, куда проще завладеть вниманием, событием или новостью, которая захватывает уже самой фабулой. Поэтому интерес к самому факту обогащается характером его трактовки.

Если пристально взглядишься в программу сегодняшней российской кинопериодики, то видишь, что она несет в себе некие черты «переходного стиля». Хотя начать-то хотелось с тех задач, которые для кинопериодики остались прежними: киножурнал должен стремиться к разнообразному и равномерному знакомству зрителей со всеми областями труда и быта нашего народа. Оттого возникают неизбежные тематические «полочки», где расположены и промышленность, и сельское хозяйство, и бытовое обслуживание, и жизнь школы, и культурные события, и спортивные. Чем углубленнее изучается кинохроникерами действительность, тем «дробнее», многочисленнее становятся у них тематические «полочки». Но отказываться от них, означает уйти от стержневой задачи киножурнала — многосторонней информации. В конце концов, и в нашей жизни есть те же «полочки».

Но отчего же при всей тематической калейдоскопичности экран остается нередко монотонно однообразным? В этом, на наш взгляд, и заключен актуальный ныне конфликт «зритель — экран». Для зрителей в рамках знакомых «полочек» бытия укладывается достаточно бурное, пестрое, конкретное жизненное содержание, на экране же из этого жизненного содержания уходит необходимое качество — конкретность, своеобразие. Поэтому и рождается удивительное несоответствие: и объекты разные и герои разные, а сюжеты вы-

глядят, как близнецы. Факты реальности теряют свою жизненную неповторимость, укладываются в привычные (и для зрителя, и для автора!) формы изложения материала. И здесь на первый план выступают проблемы стилистической перестройки.

Однако прежде необходимо уточнить — какую информацию ждет зритель от кинопериодики сегодня?

До недавнего времени ответ на этот вопрос был довольно прост. Сюжет должен давать объективное и оперативное сообщение о значительных событиях и явлениях жизни. Сообщение это в свою очередь обязано быть ясным, лаконичным и точным. Оно адресовано, главным образом, разуму зрителей и потому сосредоточено на точной передаче суммы данных, воплощенных в изобразительном и дикторском материале. Приведем простой пример: токари на заводе во главе с бригадиром Ивановым выполнили пятилетку. Примеры, аналогичные этому, можем встретить везде и всегда. На экране это сообщение воплощается, как правило, в общих и средних планах цеха, где «куют что-то железное», в мелькнувшем плане бригадира, в финальном вручении бригаде вымпелов или других знаков отличия. Что сегодня не удовлетворяет в этом сообщении? Прежде всего, нынешнему зрителю не достаточно лишь констатации факта — что? где? когда? Требуются ответы на вопросы: как это бригаде удалось? Что за люди в бригаде? Каков бригадир? И всякие другие, смысл которых сводится к желанию не только узнать факт, но понять его, прочувствовать. «Понять», «прочувствовать» — новые понятия в характеристике требований к информации в современной кинопериодике. С ними связано желание получить не лобовую констатирующую информацию, но информацию аналитическую, информацию индивидуализированную.

Что касается первой — аналитической, — дело обстоит довольно очевидно. Нужно не только сообщение о том или ином явлении, но и достаточно убедительный анализ движущих сил, которые его инспирируют. Зрителю важен не только финальный результат, но и процесс созидания, анализ путей его достижения.

Когда же мы говорим об информации индивидуализированной, то речь идет о стремлении современных кинохроникеров увидеть в каждом сообщаемом факте эмоциональное, человеческое наполнение. Кинопериодика ныне стремится не только сообщить о трудовых достижениях советских людей, а затем постичь, проанализировать процесс их созидания, но и показать эмоциональную картину этого процесса, открыть личностное отношение трудящихся к своим свершениям, к своему труду.

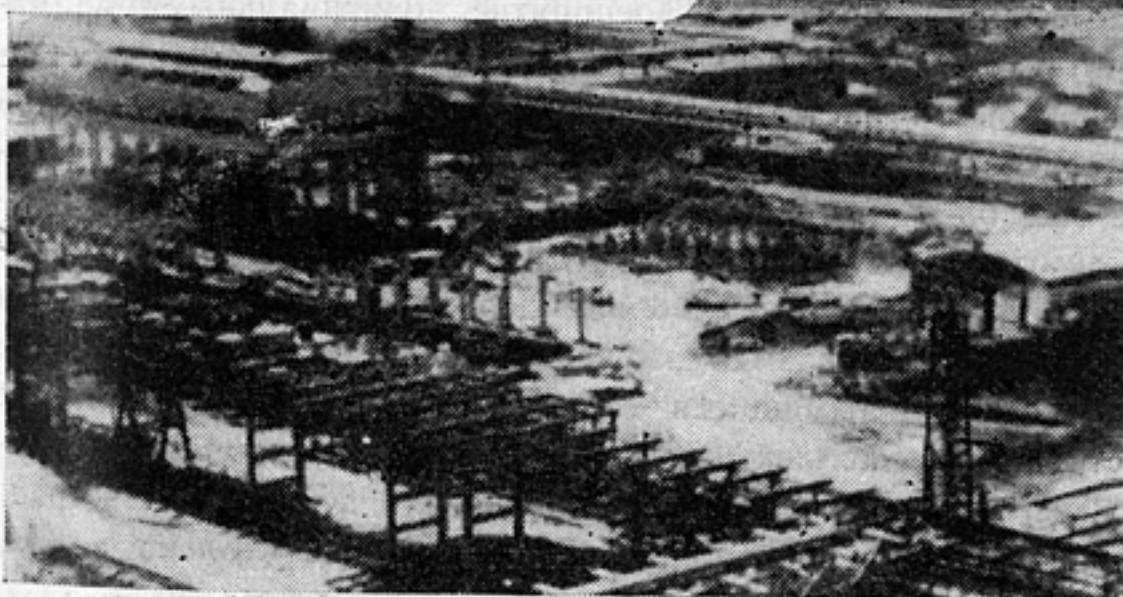
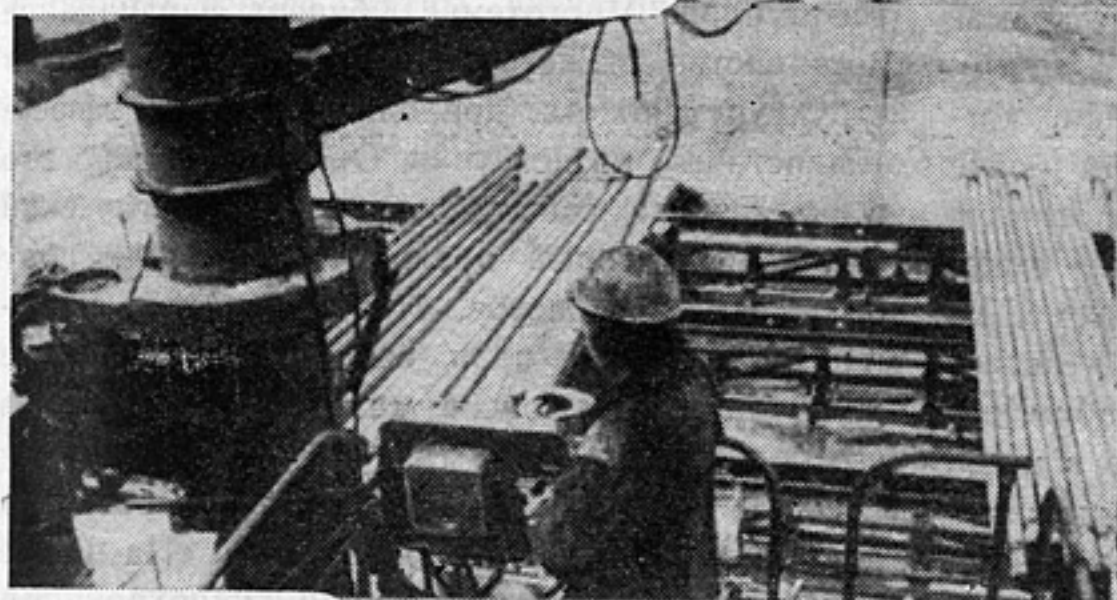
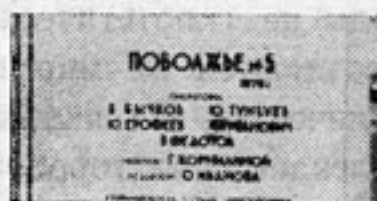
Потому так часто в лучших работах современной периодики мы видим жанр портрета, где кинохроникеры внимательно вглядываются в конкретную ситуацию, в которой раскрываются характеры, эмоциональный мир людей, ищут личностный аспект повествования о событиях. Зритель не только постигает эту новую информацию, он ей сопереживает. Новый характер информации выдвинул на первый план требования эстетически выразительной подачи материала в кинопериодике.

Ищем сюжет для сюжета

Но простите, возразят мне, о каком многообразии форм жизненной драматургии вы толкуете, когда речь идет о сюжете в журнале? Вот если бы речь шла о большом фильме, тогда нужна была бы эта многообразная драматургия, а ведь это — простой сюжет!

Однако этот «простой сюжет» оказывается прост обманчивой простотой атома, который скрывал в себе от нашего взора бесчисленное многообразие элементов. Сюжет — лукаво-простодушная жанровая единица в кино — владеет необычно широкой палитрой жанровой организации материала, тесно связанной с разнообразием форм жизненных процессов.

Но порой, знакомясь с киножурналами, прежде чем вести разговор о разных жанровых формах, задаешься вопросом: «А всегда ли наличествует в предложенных сюжетах вообще какая-либо структура?» Иногда единственным признаком, по которому данный киноэпизод именуют «сюжетом», оказывается его



Сюжеты из киножурналов:
«Поволжье»,
«Советский Урал»,
«Северный Кавказ»,
«Время»

длительность. Все, что коротковато и вставлено в рамки журнала, и означает нередко сюжет.

А ведь главное качество, которое делает сюжет жанровой формой, является определенная структурность, подчиняющая и драматургию, и пластическое решение, и монтажную композицию, и музыку, и шумы, и диктора. Однако часто сюжеты оказываются вовсе лишёнными именно так понимаемой структурности. Главная же причина этого связана, очевидно, с отсутствием определенного авторского замысла, четко выделенной главной драматургической «точки интереса».

В процессе тематической перестройки, когда сюжету предъявляются требования более глубокой аналитической информации, возникла практика «горизонтального расширения» емкости сюжета. Сюжеты выросли в объеме, но утратили первое требование к любой авторской форме — структурность. Мы любим повторять, что киножурнал — это «окно в мир», сквозь которое действительность становится для зрителей более зримой и понятной. Но, видимо, не достаточно зрителя подвести к этому «окну» и объявить, что вот там некий завод, который интересен: 1) тем, что это новое предприятие, 2) тем, что его продукции присвоен Знак качества, 3) тем, что коллектив борется за звание «коллектива коммунистического труда», 4) тем, что среди коллектива работает мастер Антонова, ударник коммунистического труда, 5) тем, что на заводе развернуто социалистическое соревнование. Торопливый (ибо не уложиться в короткий метраж) дикторский голос перечисляет эти сведения, а изображение дает безлично-нейтральные планы заводских цехов, труда рабочих и так далее, снятых, может быть, даже с некоторым пластическим изяществом. Но выразительность изображения делает в данном случае еще более ощутимым отсутствие четкого замысла. Перечисление достоинств предприятия и коллектива создает видимость нужной информации. Но главная беда состоит в том, что авторы неточны в своих намерениях, стремятся в малом сюжете сообщить, отразить все, что им стало известно об этом предприятии.

Это отнюдь не гипотетический сюжет: ему подобные создаются на многих студиях и в большом количестве. Их якобы масштабность, емкость извлекается из торопливой перечислительности тем и проблем, каждая из которых могла быть содержанием отдельного сюжета. Разве это не пресловутая обзорность?

Первым условием четкой структурности в сюжете всегда выступала и выступает определенность авторского замысла, «угла зрения» на материал, сосредоточенность вокруг одной мысли, на раскрытие которой и направлены все усилия. Многообразие убивает изначальное достоинство сюжета — лаконизм, разрушает структуру сюжета, приводит к утрате эффективности его воздействия. Особенно важно это сейчас, когда событийный драматургический стержень, который прежде составлял основу большинства сюжетов, утрачивает свое значение. На первый план выступает требование журналистского поиска материала и способов его подачи.

Однажды мне довелось посмотреть большую подборку поволжских журналов: «На Волге широкой» (Казанская студия кинохроники), «Поволжье» (Куйбышевская студия кинохроники) и «Нижнее Поволжье» (Саратовская студия кинохроники). В программу попали летние номера журналов, где было немало сюжетов и спецвыпусков, посвященных жатве. Длительный просмотр заставил меня опасаться, не погибну ли я под колесами бесчисленных комбайнов, которые неумолимо двигались с экрана почти в каждом сюжете. Щедро расходуя экранное время, авторы почти не сообщают зрителям новой информации, не тревожат их восприятие оригинальными драматургическими ходами или новым журналистским ракурсом. Привычно с экрана рекой льется зерно, победителям вручаются награды, вымпелы и снопы колосков, выстраиваются и рассыпаются ряды митингующих, шоферы мчат полные зерна машины, поварами подаются во время обеда на полевых станах дымящиеся тарелки борща, самодеятельные коллективы исполняют для механизаторов частушки, беззвучно шевеля губами под эстрадную мелодию. Грех даже не столько в том,

что все это было на экране, а в том, что ничего другого не было.

Всем известно, что уборочная страда — событие в жизни хлеборобов, да и всей страны, требующее огромного напряжения, трудового энтузиазма, беззаветной самоотдачи душевных и физических сил. Как правило, лето не слишком балует: затяжная весна, ветры, дожди. Именно в сражениях со стихией, усталостью раскрывается душа советского крестьянина, преданного земле, Родине. Внимательное журналистское наблюдение могло бы дать яркие портреты героев жатвы, впечатляющие мгновения схватки за хлеб! Но, увы! Человек вытесняется колесами комбайнов.

Главная причина неудачи видится в том, что почти все герои сняты кинематографистами не в моменты наивысшего трудового напряжения, а в минуты торжеств. Сколько пришлось видеть митингов, линеек, встреч, торжественных объятий в сюжетах о страде. Вдумаемся в это слово: оно говорит о том, что самое трудное, но и самое главное было до праздника. А люди с кинокамерой появились тогда, когда, как говорится, подводились итоги.

Возьмем более конкретный пример: в спецвыпуске «Страда» («Поволжье») в первом сюжете «Хлеб убирают Долинины» есть скромная попытка исследовать современный факт в некотором историческом контексте: авторы вспоминают и показывают, как снимали механизатора и ее семейное звено еще весной. Момент этот — желание рассмотреть факт в некоторых исторических связях — весьма характерный для современной перестройки киножурнала. Он свидетельствует о понимании кинохроникерами сдвигов в характере осмысления жизненных процессов, об усилении аналитической тенденции в формах подачи материала. Но точной художественной формы, драматургически выверенного соотношения кадров весны и лета в данном сюжете не оказалось. Здесь лишь констатируется: вот героиня в дни посевной, а вот она уже на уборке. Не использована драматургическая возможность извлечь из сопоставления более глубокий смысл.

Второй характерный пример — сложности драматургической перестройки современного

киножурнала. Сюжет из того же выпуска — «Рекорд жатвы». В свои небольшие 22 метра сюжет вмещает два события, обозначенные торжествами и неизменными планами полей с комбайнами. Два события, втиснутые в этот малый метраж: история передачи знатным механизатором звена своему молодому товарищу и рекорд молодого механизатора, вполне могли бы стать основой для самостоятельного анализа. Но просто поставленные рядом, эти факты никак не сочетаются и предстают в плохо организованных мизансценах торжественных линеек и поздравительных актов. Здесь также налицо противоречие между намерением из сопоставления двух фактов выявить скрытые смысловые связи и традиционным лобовым принципом подачи материала, отсутствие глубокого драматургического видения.

Итак, сегодняшний характер киноинформации выдвигает особые требования к драматургии, к собственно сюжету в киносюжете. Прежняя форма прямолинейного информирования не воспринимается зрителем.

В одной из статей В. Шкловского есть точные размышления о причинах бесконечной эволюции жанровых форм. В. Шкловский определяет жанр, как «конвенцию, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю... Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения». В каждом жанре заключена «своя система отбора, своя система анализа».

Жанры сталкиваются и меняются во имя того, чтобы из мира продолжала поступать свежая информация, чтобы привычная закосневшая жанровая структура не вставала жестким барьером между жизненным материалом и зрителем.

Очевидно, что сегодня традиционная форма информационного сюжета с лобовым способом изложения информации становится той узнаваемой застывшей формой-барьером, сквозь которую к зрителю никак не может пробиться свежая информация. Рассказывать теперь и в кинопериодике нужно занимательно и вдумчиво.

Когда слушаешь споры кинохроникеров о

путях поиска собственной «синей птицы» занимательности, вспоминаются известные слова М. Горького о том, что всякий факт сюжетен, фабулен, значит, в его основе лежит действие. Всякое же действие, будучи динамическим процессом, имеет начало, становление, кульминацию и финал. Потому-то обращение к показу конкретной ситуации уже приносит элементы драматургического сюжетного строения.

Посмотрим, что происходит, когда автор следует этому принципу. Вспоминается некогда виденный сюжет из журнала «Наш край» (ЛСДФ) — «Переезд». Вместо ожидаемой прямой информации о том, что все больше колхозников покидает старые дома и переезжает в поселки городского типа (впрочем, мы это услышим от диктора в конце сюжета), автор предлагает конкретную зарисовку событий, заседания сельсовета, где распределяется жилплощадь. Причем, эпизод воссоздает живую (и звуковую!) атмосферу заседания, где шофер Борисов получает ордер на новую квартиру. Затем зритель увидит несложные сборы и переезд семьи Борисова. И лишь здесь диктор произнесет свою обобщающую фразу. Сюжет этот принципиален, так как отвергает поверхностную неконкретную информационность, предлагает в единичном факте увидеть важные жизненные процессы. Сюжет переворачивает отношения «факт — обобщение», принятые в кинопериодике: не факты подбираются для иллюстрации тезиса, а тезис вытекает из точно увиденной ситуации. Рассказ о переезде шофера обрел логику очеркового сюжета (очеркового по жанровой сути, а не только по званию), где есть индивидуальность характеристик и деталей окружения.

Видимо, существует закономерность в том, что ощущение удаchi при просмотре современных киножурналов возникает чаще всего тогда, когда на экране сюжеты о людях. Однажды студии РСФСР представляли лучшие, на их взгляд, журналы года. Знаменательно, что в девяти номерах было двадцать три портретных сюжета. Ряд журналов был решен как галерея портретов.

Какими же путями идут сегодня кинохрони-

керы в разработке сюжетов о людях? Здесь ощутимы два различных подхода. Первый заключается в том, чтобы в малых рамках сюжета представить героя во многих гранях его характера и образа жизни, то есть повторить структуру портретного фильма. Так, к примеру, построен сюжет «Обыкновенная биография» («На Волге широкой»). Все экранное повествование о бригадире отделочников Закировой подчинено иллюстрации фактов ее биографии, сообщаемых в дикторском тексте. Мы видим героиню и на работе и дома, видим улицы и дома, построенные ею, наблюдаем базу отдыха, детский сад, пионерлагерь и так далее, которыми пользуется семья Закировых. Желание в рамках миниатюры создать традиционный портрет с многоаспектным взглядом на героя оборачивается поверхностной перечислительностью, невнятистью рассказа.

Более привлекательной является другая тенденция: дать характеристику человеку сквозь призму одной стороны его жизни. Конечно, чаще всего этой стороной оказывается трудовая деятельность. Лучшим хроникальным портретом за последние годы показался мне сюжет «Мастер» из журнала «Северный Кавказ». На экране лишь один эпизод, трудный и напряженный, — прораб вышкомонтажного управления Слесарев «ведет» за собой вышку. Сюжет отличает выразительность выбранной жизненной ситуации, внимательное к деталям и нюансам действия наблюдение, сдержанность дикторского комментария. Авторы не торопятся дать оценку герою и его труду, а позволяют взглянуть в суровую жесткость его профессии, невероятное напряжение, которое связано с движением машины буровой по тяжелой грязи зимней дороги. Спокойная сосредоточенность, четкие команды, уверенные жесты дают зрителю почувствовать в герое подлинного мастера (не по должности, а по сути).

Сюжет воплощает, на мой взгляд, подлинно кинематографический способ подачи материала. Наверное, будущее портретного жанра в киножурнале — в стремлении показать человека в деле, в труде, отдыхе. Не в литературном — кинематографическом раскрытии героя.

Как быть интересным?

Не слушать о герое, а видеть героя... Эта тенденция вызывает существенную перестройку и в принципах фиксации материала. Неуклонно повышается требовательность к качеству изображения. Следует, впрочем, отметить, что выразительность изображения предполагает отнюдь не погоню за формально красивыми кадрами. Здесь речь идет о новых требованиях к современному оператору-хроникеру, особенно к оператору, работающему на корпункте самостоятельно. От него ныне ждут особенно высокого качества кинонаблюдения, умения внимательно вглядываться в жизненное движение, желания запечатлеть точные детали, «живинки» поведения героя, непрдуманное своеобразие реальности.

На одном совещании работников периодики вызвал спор спецвыпуск журнала «Советский Урал» (Свердловская киностудия). Эффектные пейзажи жутковато-прекрасных северных просторов Харасавея, выразительные кадры морского прибоя, снежных и ледяных глыб... Но, к сожалению, эта «северная сказка» не вызвала всеобщего восторга. Авторы слышали упреки прежде всего в невыразительной журналистской работе оператора. Да-да, именно журналистской! Бедность человеческого содержания журнала, отсутствие конкретного наблюдения сделали сочную и броскую фотографию не достоинством, а недостатком.

Упомянутый сюжет «Мастер» из «Северного Кавказа» привлекает еще и необычайно выразительным операторским наблюдением, дающим ощущение свободного развития события внутри кадра. На экран как бы перенесен «кусочек жизни», сохраняющий свою микродраматургию, детали поведения рабочего человека. Здесь, как и в других лучших операторских работах кинохроникеров, конкретная ситуация не только обозначается системой кадров, но и прослеживается во времени. Материал несет в себе естественный ритм события.

Таким образом, традиционные требования хроникерской ловкости и оперативности дополняются потребностью в драматургическом мышлении. Мыслить не кадром, а драматически

завершенным эпизодом, уметь проследить динамику жизненного факта и передать ее ритм в монтажно осмысленных движениях камеры— этого ждут ныне от хроникера.

Наблюдая сегодняшнюю периодику в процессе перестройки, видишь, как растет общий уровень операторской работы. Но «переходность» состояния киножурналов выражается в том, что пока идет в основном накопление общей фотографической культуры кинохроникеров. И лишь в отдельных случаях, в таких, как «Мастер», улавливаешь черты нового лица оператора-журналиста, способного увлечь не только выразительной пластикой кадра, но и интересным внутрикадровым содержанием. А ведь очевидно, что со временем именно изображение, материал наблюдения, а не дикторский текст будет нести основной информационный груз.

До недавнего времени кинохроника относилась спокойно, если не сказать равнодушно, к творческим исканиям кинодокументалистов в области звуковой документалистики. Более того, было распространенным убеждение, что синхронное слово, естественный звук мешают хронике, удлиняют сюжеты, осложняют их структуру, приводят якобы к копированию сугубо телевизионных приемов. С подобными суждениями никак нельзя согласиться. Современный уровень зрительской культуры требует от кинопериодики не преподнесения готовых выводов, высказанных диктором, а подачи материала для размышлений, причем материала, отличающегося особенной достоверностью. Звук в этом смысле придает изображению «второе измерение естественности». Живое слово изображаемого на экране человека психологически действует на зрителя несоизмеримо более сильно, чем самые витиеватые словоизвержения диктора.

Конечно, развитие нашей кинотехники и — что важнее — оснащенность студий современной киноаппаратурой оставляют желать много лучшего. И все же... Кинохроникеры ищут возможности зафиксировать достоверный звук, документальное слово.

Однако в освоении документального звука кинохроникой также встречается немало про-

блем, с которыми авторы киножурналов справляются по-разному. Звуковая документальность нередко понимается лишь как прямое синхронное интервью, вставленное в обычный по форме сюжет. Подобная «врезка» не всегда спасает сюжет от дидактики и вовсе не дает гарантии выразительности. И уж никак не является единственной формой применения «синхрона». Помимо интервью-выступлений существуют интервью-опросы, беседы, диалоги, звуковая картина события или звуковой репортаж, закадровый комментарий героя, звуковое свидетельство и другие формы. Сохраняет свое право на существование и сюжет, построенный на четком музыкальном ритме, где вторжение синхронного слова с его особенной достоверностью было бы неорганично.

Каждая из названных форм использования документального звука уже встречалась в тех или иных журналах студий РСФСР. Более всех, хотя и в тех же кинотехнических условиях, работают над звуковой выразительностью журналисты «Северного Кавказа», «По Дону и Кубани», «Время», «Восточная Сибирь» и других. Хотелось, конечно, более смелой и удачливой работы со звуком и на других студиях Российской Федерации.

Потребность в живом слове возникает не всякий раз и не в каждом сюжете. Чаще всего она сопряжена с пристальным интересом к человеку, и если речь идет о событии, то к человеческому содержанию данного события, со стремлением передать не только сумму фактов и событий, но и личностное отношение людей к моментам их бытия.

Вспоминается спецвыпуск «Восточной Сибири» (Иркутская студия кинохроники), сделанный несколько лет назад, — «Репортаж из Карловского створа». Рассказ о перекрытии Енисея на Саяно-Шушенской ГЭС можно было построить традиционно, информативно, по методу: начальник поздравил, бригадир заверил. На экране возникли бы те же самые лица, и те же бетонные глыбы рухнули бы в Енисей. Привлекательность же этого спецвыпуска заключается в стремлении дать зрителю возможность увидеть не итог события, а прикоснуться к атмосфере трудового праздника, про-

чувствовать в не слишком организованных ритуалах митингов живые человеческие эмоции. Авторы разворачивают на экране динамическую картину происходящего. И органичной частью этой картины становится звуковая атмосфера, которая передается документальными выступлениями, интервью, невинтицей разговорных реплик, шумом воды, ревом машины, лязгом механизмов, аплодисментами и так далее. Из митинга выбраны для синхронного включения не официальные ораторы и не традиционные реплики-приветствия, а живое эмоциональное слово А. Е. Бочкина, легендарного человека, в чьей взволнованной речи воплощены и радость и гордость за гидростроителей.

Принципиальна в этом журнале и удача синхронной беседы с бригадиром Сергеем Коленковым. Журналист разговаривает с бригадиром прямо на стройке. За спиной героя не прекращается напряженная работа. Потому столь весомыми и искренними воспринимаются слова Коленкова о своем коллективе, о том, как они добились первенства в соревновании, как решили называться «бригадой имени Андрея Бочкина». С точки зрения литературной стилистики речь бригадира уязвима, но зритель воспринимает не только слова героя, но и окружающую атмосферу ночной стройки, где «кто-то настроился на рекорд», и спокойную достойную манеру поведения человека, его мимику, его жестикуляцию. Это современная информация, которую зритель не только познает, но которой и сопереживает.

Однако нередко мы встречаем в журнале нетворческое, формальное использование синхронного слова. Если в уста героя вложена скучная обыденная цифирь, если его появление на экране не связано с живой интонацией, сообщением сугубо индивидуальным, тогда ценность такого синхрона утрачивается. Ведь здесь дается лишь знак говорящего человека, а особенность его слов не принимается во внимание.

Видимо, человек имеет право на прямое обращение к зрителю, если в его сообщении заключена особая индивидуальная информация. Заведомо общие фразы, даже в синхроне, впечатления не производят. Вот почему неглад-



Восточная
Сибирь
№ 27 1979



Сюжеты из киножурналов:
«Наш край»,
«Восточная Сибирь»
«По Дону и Кубани»

кая, но своя, индивидуальная речь Бочкина и Коленкова, несущая личностную информацию, так воздействует на зрителя.

В палитре выразительных средств кинохроникеров дикторский текст занимает особое место. До недавнего времени именно он нес на себе основную информационную нагрузку, оставляя за изображением скорее пассивную роль пластической иллюстрации.

Сегодня именно традиционный дикторский текст в какой-то степени олицетворяет отвергаемый принцип лобовой информации. Дикторский текст да еще музыкальное сопровождение остаются ныне наиболее архаичными элементами в кинопериодике, которых почти не тронул процесс перестройки. И дело не столько в литературной бедности текстов, обилии штампов, многословии и банальности интонаций. Можно, видимо, и диктора найти с более задушевым голосом, и текст очистить от канцеляризма и штампов. Но это еще не решит проблемы: главное внимание надо сосредоточить на журналистской трактовке материала, на поисках осмысленного и стройного драматургического решения, в конечном счете, на изменении взгляда на характер информации в современной периодике. Если будут решены эти проблемы, изменятся и функции, и облик дикторского текста и музыкального сопровождения. Когда перестраивается дом, трудно отдельно планировать его крыльцо. В новом доме будет другое крыльцо или его не будет вовсе.

Стимулом же этого «строительства» должна стать живая заинтересованность в том, что рассказывать и кому адресовать сообщение. Тогда исчезнет безличная интонация спокойного фиксаторства. Символична в этом смысле роль журналиста в спецвыпуске «Этот горький сладкий корень» («По Дону и Кубани»). Здесь информацию о трудностях с механизацией обработки свеклы мы получаем от журналиста Ю. Черниченко, которого видим с тяпкой на поле среди колхозников. Он признается с экрана: «С тяпкой в руках приходят в голову разные мысли, за день можно всякого надуматься»...

Мне не хотелось бы призывать всех кино-

хроникеров брать вслед за Черниченко в руки тяпку, но искать свою личную позицию в оценке фактов, видимо, необходимо. Тогда и дикторский текст примет иные — и стилистические и смысловые — формы.



Статья эта писалась для того, чтобы показать, как рождается на студиях Российской Федерации новый облик киножурнала, как не просто происходит обновление, как трудно ломается закостенелая скорлупа штампов.

Новый характер информации, которую ждет зритель от киножурнала, требует более смелого расширения системы выразительных средств и прежде всего — активизации журналистских драматургических поисков, разнообразных жанровых решений, усиления внимания к длительному наблюдению.

Путь, пройденный в процессе перестройки, пока еще не так велик. Хочется поддержать мужество тех, кто ищет особое лицо, современный язык кинопериодики, кто верит, что киножурнал — не только летопись для будущих поколений, но и сегодняшнее жизнеспособное и действенное средство воспитания масс.

О. Ковалов

Фильм

«НА ПОТОКЕ»

«МОЙ ПЕРВЫЙ ДРУГ»

Сценарий Г. Оганисян, при участии А. Хмелика. Постановка Я. Базеляна. Оператор А. Филатов. Художники В. Власков, В. Иванов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1979.

Саша Ткач учится в шестом классе.

Саша чуть сутуловат, у него бледное личико и льняной вихор на затылке.

А в общем он такой же мальчишка, как и его друзья-одноклассники.

Такой же — и другой.

Саша — художник.

Не оттого ли так серьезен, даже печален взгляд его по-взрослому пристальных глаз?

Впрочем, Саше есть от чего печалиться.

Во-первых, одноклассница Аня, одно присутствие которой заставляет Сашу мучительно краснеть и еще сильнее сутулиться, как выясняется, влюблена в учителя литературы Владимира Николаевича.

Во-вторых, рисунки, которые застенчивый Саша доверил отнести на выставку во Дворец пионеров своему приятелю Юрке Пузыреву, появились на выставке под подписью... самого Юрки.

Юрка становится гордостью школы: у него берут интервью, пионервожатый Сеня называет его не иначе, как «юным Рембрандтом». Но хуже всего то, что Аня Грачева, успевшая разочароваться в учителе, начинает заинтересованно поглядывать на «симпатичного и талантливого» Юрку. Саша робко бунтует, но Пузырев, обнаруживший раннюю деловую хватку, умоляет его не разглашать тайну авторства рисунков — ведь их собираются везти на выставку в Японию! Кроме того, географичка обещала «натянуть» двоичнику Юрке четверку — за талант.

Таким образом, почести до поры до времени отданы другому, тому, кто побойчее, а Саша, чей талант и внутреннее богатство не оценены по заслугам, находится в тени событий. В конце концов обман раскрывается: Пузырев посрамлен, Саша «получает признание», и Аня, прозрев за неказистой внешностью Саши духовную красоту, радостно спешит ему навстречу в финальных кадрах.

Такая история рассказана в фильме «Мой первый друг», поставленном режиссером Я. Базеляном. Столкновения сущности и видимости, совестливости художника и фальшивого блеска «подсадного таланта» спроецированы здесь в детскую среду. Экранный анализ этой проблематики не сулил, быть может, художественных открытий в данном драматургическом варианте, но давал все основания для постановки чуть нравоучительного, но полного юмора и жизненных наблюдений фильма, близкого и детям и взрослым.

И долго кажется, что все к этому и идет. Однако по мере того, как разворачивается действие, между замыслом и его художественным воплощением образуется зазор. Иными словами, если проблематика фильма обещает интересное лирико-комедийное повествование, то избранный постановщиками способ ее экранной реализации во многом нас разочаровывает.

Каков же этот способ?

Обратимся прежде всего к авторской трактовке главных героев фильма. Речь идет о друзьях-антагонистах — «прагматике» Юре Пузыреве и «поэте» Саше Ткаче.

Пузырев в фильме — румяный херувим с напористым темпераментом. Старательный наигрыш маленького актера (Валера Владинов) даже «ложится» на образ маленького мистификатора, присвоившего себе чужой талант. На то он и Пузырь, как зовут его в классе. По контрасту со своим антиподом Саша застенчив, деликатен и абсолютно правдив. Его роль играет Егор Грамматилов, и мы можем назвать этот выбор счастливой находкой режиссера.

Рисунки — язык маленького человека: он «выговаривает» себя в рисунках. Нетвердые пальцы порой не могут справиться с коварной линией, ускользающей из-под контроля предательски крошащегося на бумаге карандашного грифеля — и на помощь приходят краски, неистовые, контрастные, похожие на языки разноцветного пламени. Потом ребенок начинает учиться рисовать и — странное дело — его рисунки часто становятся менее выразительными, гаснут костры красок. На любой детской выставке насторожат порой старательно-натуралистические рисунки «под взрослых», которые так же неестественны, как и хорошо поставленный голос тонконового существа в школьном фартучке, привычно чеканящий заранее заготовленное стихотворение «на тему».

К счастью, есть и такие юные художники, что имели внутреннюю силу игнорировать доброжелательное сюсюканье взрослых и остаться верными голосу собственного сердца. Поговорите с таким художником — для него будет естественной невозможность объяснить тайну

рождения этой линии, как и невозможность объяснить чудо рождения собственной речи. Замкнутость по отношению к тому, что касается собственного творчества, есть стыд души художника обнажить перед всеми свое святая святых. Все это с интуитивной точностью воплощает на экране школьник Егор Грамматилов в роли Саши Ткача. Не так уж, думается, важно в этом случае, «перевоплощается» ли на экране этот маленький актер или просто «дарит» экранному двойнику свой сосредоточенный взгляд и свою походку застенчивого медвежонка. Важно другое: глядя на него, не сомневаешься в том, что его Саша Ткач — действительно маленький художник, почти пугающийся своего рано созревшего дара; недаром свои рисунки Саша прячет не только от товарищей, но и от мамы.

Отчего же нас не покидает ощущение какой-то подкрадывающейся фальши, разрушающей образ маленького художника? Ведь Егор Грамматилов так искренне ведет свою роль... В таланте его героя не сомневаешься... по крайней мере до тех пор, пока не видишь на экране рисунки, якобы принадлежащие Саше.

Что ж, эти рисунки вполне профессиональны для школьника; порой они удивляют своей умелостью — таковы, скажем, карандашные портреты Ани Грачевой. Но не сыграла ли роль в выборе этих рисунков ориентация авторов на среднего класса «образцы», невнимание к той обаятельной «неправильности», что придает такое острое очарование детским рисункам? Стоит посмотреть на героя фильма, когда он, рисуя, бросает на дурашливо позирующего Пузыря цепкий и молниеносный взгляд, пронзающий «натуру», полонящий в ней самое существенное, сущностное. В этот короткий момент мы понимаем, что Саша — тот художник, что пытается ухватить и донести до листа самую суть объекта в ее внутренней целостности. Рисунки же, которые мы видим на экране, рождены иным типом творчества: они слишком «заземлены», иной раз фотографичны. Во всяком случае, это рисунки, не выражающие внутренний мир Саши, его своеобразие, его восприятие мира. Они безлики.

Рисунки будет настойчиво «проталкивать» на выставку пионервожатый Сеня (С. Нестеров), чьи строки об утре: «Оно мне с детства душу берендило...» дважды звучат в фильме. Творческий девиз Сени — «Стараюсь работать быстро и качественно». Он любит рассуждать о том, что «вдохновение — это не главное» и что «только упорный труд создает художника». И верно: вдохновения как раз и не видно в рисунках, перед которыми Сеня так упоенно витийствует, зато налицо следы «упорного труда». Правда, к Сене-поэту авторы относятся иронически — он явно персонаж пародийный. Но и Владимир Николаевич (В. Соколов), поданный в фильме как эталонный педагог, почтительно замирает перед рисунками Саши. Его позиция прояснится, когда вспомнятся лирические рассуждения, которыми он предваряет чтение пушкинских стихов: «Наступит день, когда с удивлением замечаешь, что... из тысячи голосов только один голос заставляет сжаться твое сердце... из тысячи улыбок улыбка одного лишь человека может сделать тебя самым счастливым...» Увы, педагогические откровения, которым на экране заворожено внимают весь класс, банальны; как и сентенции Сени. А когда мать Саши заключает сына в объятия перед стендом с его рисунками, мы, увы, не верим ее энтузиазму. Ведь мы уже видели ее на сцене во время репетиции, и сомнение в том, что она может распознать чужое дарование, успело закрасться в нас.

Проделаем воображаемый эксперимент: заменим рисунки, репродуцированные на экране, рисунками, скажем, ленинградского школьника Игоря Петровского с их озорными графическими чудачествами — и здание фильма рассыплется! Такие рисунки не удовлетворят ни графомана Сени, ни приторного голоса Владимира Николаевича, ни даже Аню Грачеву, которая ведет главную лирическую тему фильма.

Памятник Пушкину, стоящий на бульваре, не раз появится в фильме. Бронзовые кудри поэта будет заботливо обметать щеточкой чудака Сеня, каждое утро возлагающий к подножию памятника свежие цветы. Пушкину, как самому строгому критику, Сеня будет поверять свои строки (и бронзовый кулак поэта



даже гневно сожмется в ответ на одну из них). Действие фильма протекает словно под сенью этого памятника; Пушкин здесь — лирический символ мира творчества и любви. По мысли авторов, строки любовной лирики Пушкина осеняют здесь и Аню, что, прижавшись пылающим лбом к стеклу школьных дверей, ежедневно с замиранием сердца ждет, когда узкий силуэт учителя возникнет в конце аллен, ведущей к школе.

Начало трудной и тонкой темы детской полуосознанной влюбленности уже положено в нашем кинематографе лентами С. Ростокского, А. Митты, С. Соловьева, Р. Быкова. Прекрасный фильм «Звонят, откройте дверь!» трактует тему влюбленности девочки-подростка глубоко и тактично: недалекий старшеклассник становится почти случайной «точкой приложения» рано созревшего мира чувств двенадцатилетней Тани.

В фильме «Мой первый друг» все похоже — и все не так. Аня (эту роль играет Аня Голу-

«Мой первый друг».
Саша — Егор Грамматиков,
Пузырев — Валера Владинов

бева) здесь весьма деловита, целеустремленна, куда более агрессивна, чем скромная героиня Митты. Уже в самом начале фильма мы видим, как эта довольно плотная, щекастенькая девочка, несмотря на протестующие крики родителей, изнуряет себя упражнениями со скакалкой, после чего деловито замеряет сантиметром талию. Смысл Аниных манипуляций ясен: невеста Владимира Николаевича «худенькая»... В школе Аня навлекает на себя гнев дежурного тем, что вместо положенных тапочек на ногах у нее модные туфли — должно быть, такие, как у взрослой «соперницы». Похоже, Аня едва ли не бравирует своей влюбленностью, не случайно она не только то и дело намекает другу Саше на эту свою тайну, но даже, приведя его во дворик дома, где живет невеста Владимира Николаевича, де-

ляет Сашу — наверное, не без тайного сознания значительности собственных переживаний — свидетелем того, как она с романтической безнадежностью вглядывается в освещенное окно, за которым происходит свидание учителя с невестой. Притязания шестиклассницы доходят до того, что она не стесняется «обрывать» телефон на квартире учителя. Правда, заговорить со своим кумиром Аня не решается, но подолгу держит трубку, не откликаясь на «алло!» запуганного безответными звонками абонента. Но взвинчивание чувства — не признак его истинности. Станным образом Аня «охладевает» к Владимиру Николаевичу сразу же после его женитьбы и тут же «переключает» свое внимание на Юрку Пузырева — почему-то как раз в тот момент, когда слава «юного Рембрандта» начинает разгораться. Тут впору говорить не о рано пробудившейся духовности, а о капризах тщеславной фантазии.

Отчего же тогда рядом с Аней в кадрах многозначительно соседствуют то изображение Нефертити, то «Незнакомка» Крамского? Отчего закадровые пушкинские строки сопровождают экранные портреты самой Ани? Отчего в ореоле снопов рассеянного солнечного света проплывает по экрану ее самодовольное личико? По уверениям авторов, такой — неземной, наполненной поэзией — видит ее юный художник Саша. Она — его муза, ею вдохновлены и ей посвящены его рисунки.

Что ж, именно такая вот Аня с ее трезвой практичностью и ставкой на «кумиров» в прямой зависимости от их импозантности и могла быть музой тех рисунков, что показаны и воспеты в фильме (а такой вот расчетливый Пузырь, если добавить ему, согласно релепу пионервожатого, толику «трудолюбия», мог быть не мнимым, а истинным их автором).

Присутствие бронзового Пушкина оказывается невыгодным для фильма; увы, витающая над ним тень поэта обнаруживает этические и эстетические пустоты фильма. Искусственны и попытки возвысить до нежной героини пушкинской лирики прозаически увиденную и показанную Аню Грачеву. Этот образ не наполнило бы внутренней значительностью даже

все собрание сочинений поэта, прочитанное за кадром.

Отсутствие истинной поэзии, подмена ее банальной красотой ощутимы и в других ипостасях фильма.

Искусство, демонстрируемое фильмом в качестве едва ли не «образцового» — искусство плохое, плоское. Таковы здесь и рисунки Саши, и стихи из репродуктора, под которые ручейки ребят стекаются во Дворец пионеров, и тот спектакль, в котором играет мать Саши и фрагмент из которого мы видим.

На репетицию этого спектакля Саша приходит, осторожно прокрадываясь вдоль пустых рядов. И здесь мы обнаруживаем еще один камертон фильма. Глаза притихшего Саши, вглядывающегося в жизнь сцены, замороженно блестят из глубины темного зала. Кадр словно требует таблички: «Ребенок присутствует при чуде рождения искусства». Однако на сцене никакого чуда не происходит: костюмы массовки аляповаты, мизансцены невыразительны, игра актеров груба и банальна. Егор Грамматикив поставлен здесь в ложное положение: его реакции не адекватны происходящему на экране действию. Почти физически ощутима не только чужеродность маленького актера в этом фильме, но и его отделенность от поверхностно разработанного эпизода, его отдельность в этом фильме.

Лучше всего Грамматикиву удаются те куски роли, где плавные ритмы пластических решений верно выявляют спокойное течение неторопливого процесса внутреннего роста. Но мальчик словно находится в состоянии постоянной борьбы с материалом неглубокого действия, который засасывает его, норовит заставить жить в фильме по своим законам. Егор вынужден порой казаться то чрезмерно бойким, то педалировать эмоциональные всплески, которые ему не удаются, потому что противоречат его существу и существу создаваемого им образа. Порой юный исполнитель выходит победителем из борьбы с материалом. Особенно запоминается тот долгий взгляд, которым Саша провожает Аню, убегающую из класса. Реакция, уловленная камерой, здесь так сложна, что можно бук-

важно «вчитываться» в этот крупный план, словно в захватывающую своей правдой книжную страницу.

Еще один камертон фильма — умные, незащищенные глаза Саши. Они-то и обнаруживают полную «несрашенность» этого героя с миром, изображенным на экране. Фильм о маленьком художнике естественно предполагает, что мир, показанный в нем, будет увиден глазами этого художника. Если допустить, что экран в данном случае действительно «моделирует» детское видение, то остается лишь удивиться: как бедно и бескрасочно оно! Улицы и дворики, по которым бродит Саша, сняты так общо и сухо, что между ними и поэтической темой фильма нет никакой связи. Интерьеры школы и Дворца пионеров угнетают казенностью, а квартир — подробной, скучноватой бытописательностью. Дважды появится в фильме уходящая вдаль тополиная аллея, ветви отразятся в воде канала, но все это будет снято так же сухо, бегло и прозаически, как и не имеющие собственного лица улицы некоего города, как и бронзовый Пушкин, внимающий стихам графомана Сени. Этот памятник — заместитель той поэтичности, которой в фильме так не хватает.

Между тем в нем есть и живость диалогов, и юмор, и занимательность — думается, юные зрители будут смотреть фильм с интересом. Мешает ему недодуманность, непрочувствованность сюжетной «ситуации» и «усредненность» художественного языка. И в то же время авторы поставили в центр фильма проблему творческого призвания и тем самым словно заставили нас отнестись к фильму с позиций тех высоких требований к искусству, к которым они, надо думать, фильмом призывают. Обнаружилось непредвиденное: картина, защищающая именно уникальность и неповторимость творческого дара, вторична и сложена по уже апробированным рецептам.

Насыщение атмосферы фильма культурно-художественной аурой, формирующей юную душу, уже было заявлено фильмом «Сто дней после детства».

Столкновение «поэта» и «прагматика» уже произошло в фильме «Розыгрыш».

Урок-откровение уже был вдохновенно преподан трепетно внимающему классу в фильме «Доживем до понедельника».

Вглядывающаяся в освещенные окна девочка уже проносила по заснеженным улицам свою раннюю влюбленность в фильме «Звонят, откройте дверь!».

Пестрая ватага актеров с клоунски набеленными лицами уже бежала по кривым улочкам в феериях Ролана Быкова.

Список цитат можно продолжить, но не в них причина слабости фильма, а в том, что из них вынута живая душа. Авторы словно вдохновлялись тем эстетическим ориентиром, что был предложен одним из их героев — Юркой Пузыревым, единственным, кто критикует в фильме рисунки Саши, да и то — за их... недостаточный академизм. «Небо должно быть синее...» — ворчит в фильме этот маленький сторонник нормативной эстетики, глядя на рисунок, изображающий грозу. Так, мол, всегда рисуют...

В фильме словно слышится авторский голос: «Небо должно быть синее... Так всегда снимают детское кино».

В самом деле, а как порой его снимают?

Вот герои: замкнутый мальчик, в котором ощутима душа поэта, чуть легкомысленная девочка, пробуждающая в нем «первое робкое чувство», друг-пройдоха, чья деловая хватка оттеняет высокие порывы главного героя, чудака-старшеклассник, романтик-педагог, презирающий сухие схемы школьных программ, всплескивающая руками суетливая и добрая бабушка одного из героев.

Раскрытие мира чувств подростка когда-то было открытием, прорывом в новое для детского кино. Затем острота открытия ушла, новые герои чуть адаптировались, перекочевали в фильмы «второго потока», а потом — от частого употребления — сложились в обязательный набор персонажей «типового» детского фильма. Ими и «укомплектован» фильм «Мой первый друг».

уже в совершенно иных фильмах, в ином жанре, с иной художественной задачей. Не знаю, как у кого, но у меня эти ваши новые работы вызывают очень сложное чувство, в котором не последнюю роль играет ностальгия. Целая галерея женщин 40—50-х годов — в фильмах старых, таких, как «Двадцать дней без войны», и только-только вышедших на экран — «Пять вечеров», «Сибиряда» — случайна ли она? Мне все время кажется, что вы торопитесь высказать о хорошо знакомом вам женском характере той поры что-то такое, что в годы «Карнавальской ночи» высказать просто не пришлось...



Л. Гурченко

Все — в свое время...

— Людмила Марковна, как-то так получилось, что ваши новые работы связаны с характерами и материалом минувших десятилетий — фильмы эти можно было бы условно отнести к распространенному ныне стилю «ретро». В большинстве этих картин мы возвращаемся в пятидесятые годы. Именно тогда вы впервые вышли на экран в «Карнавальской ночи». И вот теперь вновь обращаетесь к образам этого времени, но

— Не знаю, не уверена, что есть здесь какая-нибудь закономерность. Но так, действительно, получилось. Может быть, потому, что в современных сценариях мне пока не удается найти такую же глубину. А может быть, и потому, что и сам женский характер заметно за эти годы изменился — стал суше, рационалистичней. Так, во всяком случае, мне кажется. Те женщины, которых мне довелось сыграть — женщины пятидесятых, — душевно талантливы, что ли... Я их лучше понимаю, мне они ближе. Но в одном уверена: такими их можно увидеть именно «из сегодня». Ведь привычное мы часто воспринимаем поверхностно, а прошло время, и открылось что-то новое, лежащее на глубине. Раньше я и не могла сыграть ничего подобного — нужна зрелость, не только исполнительская, но и жизненная, душевная. Алексей Герман, по моему, очень точно сказал в своей статье, напечатанной в «Искусстве кино»: все приходит в свое время. Пришли вот и эти роли, мне чрезвычайно дорожные.

Сам подход к такому материалу предполагает дистанцию — это именно взгляд в

прошлое, а такой взгляд неизбежно ностальгичен, вы правы. Возвращаясь к годам юности, к тому, что запало в сердце, в память глубоко, навсегда. Нужна дистанция и для того, чтобы по-новому понять эти привычные тогда нам характеры, их сполна оценить. Да и сама потребность вот так взглянуть в эти характеры тоже возникла в нашем кинематографе, в драматургии, в режиссуре только в последние годы — не случайно, я думаю. Пришло время...

Пришло, слава богу, и то время, когда мы с режиссерами стали лучше находить общий язык — это я уже о собственных актерских проблемах. Когда-то было намного сложнее: меня, по моему, режиссеры инстинктивно опасались, их пугала экстравагантность — та самая, на которой сегодня в моих работах замешано все. Я это чувствовала. Приходила на репетиции и все время пыталась себя обуздать, каждый раз твердо и бесповоротно решала: ну все, теперь буду сидеть смирно, не скажу ни слова поперек, только — «да», «хорошо», «конечно». И сидела некоторое время, но потом все равно прорывало, и все вокруг думали: гос-споди, да что же это такое, как джина из бутылки выпустили...

Сейчас и это пригodiлось. Значит и в этом смысле время пришло, и это надо ценить, надо работать. Экстравагантность, необузданность эта самая, и то, что люблю резкий штрих в игре, и то, что никогда не играю то состояние, которое надо бы сейчас играть — мне интереснее работать «от противного», — все это стало понятно и нам самим и всем вокруг. И открылось то, что за этим стоит — ведь у каждого актера есть особый способ выражать сокровенное.

Мне интересно, когда сокровенное действительно сокрыто. Оно в глубине, к нему надо пробираться. Вот моя ге-

роиня из фильма «Сибиряда», который вышел сейчас на экраны. Этакая бравада во всем, разбитная походочка все видавшей женщины. Идет, напевает, кокетничает напропалую с заезжим мужиком — независимость демонстрирует. И только в какой-то очень личный, интимный момент откроется натура чистая и цельная, она этой своей цельности стесняется, старательно ее прячет: в моде — независимость. И во всей ее броскости скрыт настоящий драматизм: жизнь не получается, а надо, чтобы получилась, хотя бы внешне, хотя бы для других. Потому что, в сущности, это очень гордый человек.

Роль в картине распадалась на две части. Первую играла Елена Коренева. Она дала прекрасный камертон той самой чистоты и цельности. Она — великолепная актриса, сегодня одна из самых интересных, моему... Ее эпизоды были уже полностью сняты, когда я только еще входила в работу. Наверное, логично было бы все снятое посмотреть — настроиться на тональность, продолжить начатое и на взлете оборванное, связать все воедино. Но только если мне сразу выходить с этой темой душевной чистоты и цельности, то дальше играть уже нечего. К тому же все это очень полно, прекрасно было сыграно уже в первой части. И мы с А. Михалковым-Кончаловским решили: забудем о том, какая она была раньше. Много утекло воды, многое в ее жизни произошло. Внешне люди очень меняются, но с каким потрясением открываешь вдруг в этой новой оболочке прежнюю, не постаревшую ничуть, не изменившуюся душу. Только более затаившуюся, что ли. Мы не старались хоть чем-нибудь внешним связать эту новую Таю Соломину с прежней. Я тогда еще хромала после травмы, и Михалков-Кончаловский сказал: «Что ж, пусть

хромает. Черт его знает, что там с ней приключилось за эти двадцать лет, вот и хромает»...

Михалков-Кончаловский вообще старается максимально использовать то, что для актера органично, стремится все «пустить в дело». Он отлично понимал мои струны — вот и музыку включил в роль, любимые песни того времени, знает ведь, что музыка для меня все, сразу душа начинает вибрировать.

И очень повезло мне с партнером в этом фильме. Никита Михалков зажигается мгновенно, реплику импровизирует виртуозно, реакция безукоризненная. С ним пасуешься в диалоге, как в теннисе; мы не играли нашу с ним сцену, а пели. Если вслушаешься в то, что мы говорим там — это дуэт. Пение, а не разговор. И самих азарт охватывает, и каждый раз не знаешь, куда пойдет мелодия, и каждый дубль по-разному — бросаешься в эпизод, как в огонь, как в атаку...

Вообще, я очень рада, что встретила сейчас с этими братьями — талантливые люди, вообразите наш сегодняшний экран без них — не получится. Обычно я плохо подчиняюсь режиссеру: так только, притихая, научилась, а внутри иногда все бунтует. А тут, понимаете, с радостью подчиняешься. Авторитетен талант.

В «Пяти вечерах» Никита Михалков никого не «дрессировал», не натаскивал; он пригласил актеров, которых хотел, и им доверился. Пьесу эту я очень давно видела в постановке Г. А. Товстоногова. Совершенно была потрясена тем, что такие проблемы и такие интонации — спокойные, как в жизни, — возможны на сцене. Тогда в театре чаще произносили внятно и наполненно: «Вадим, ты не прав!» — «Нет, ты не прав, Сэргей!» А тут — тихо. И сразу стали слышны, видны полутона, тонкости

вдруг оказались различными.

И вот теперь, через много лет, я снова встречаюсь с этой пьесой А. Володина, и заново открываю ее для себя, да еще в контексте воспоминаний о том времени, знакомом и уже далеком.

Я думаю, это одна из самых трудных для меня ролей. С. Любшину интересно играть свою роль уже потому, что характер его героя, Ильина, ему совершенно внове: он никогда, насколько я знаю, ничего подобного не делал, и играет он Ильина вопреки себе, своим данным, своим актерским навыкам.

Характер же, который играю я, и мной и многими другими актрисами был уже сыгран и переигран, драматургия после Володина к нему обращалась множество раз. Помните Анну Георгиевну, которую я играла в «Старых стенах»? Для меня героиня «Пяти вечеров» — это юность Анны Георгиевны. Ведь и характер в основе тот же. И лексика. И прямолинейность. И где-то, на каком-то повороте судьбы, оставленная женственность... Другими словами, другой интонацией здесь ничего не скажешь — нету другой.

Бывают такие люди — максималисты во всем. Максимализм определяет характер Анны Георгиевны, но та все-таки постарше, нет уже той энергии. А Тамара Васильевна в «Пяти вечерах» вся строится на максимализме, на абсолютном энтузиазме, вся настроена на маршах Дунаевского: «нам ли стоять на месте... труд наш есть дело чести»... Так уж если делать что-нибудь, то по большому счету, с полной отдачей, на полном накале. И на личном, как любили тогда говорить, фронте тоже: ей нужен герой, а если нет его, то лучше ничего, чем компромиссы, полувосприятия. Если у него нет настоящей любви — она лучше ни с кем не будет встречаться.

Такой вот максимализм, очень типичный и для времени и для советского характера. И она счастлива этим своим максимализмом.

Очень важная для роли тема. На ней, по-моему, все держится: счастье, которое такие женщины умеют сами себе создать. Даже в поражении для них победа. Я видела как-то спектакль, где Тамара Васильевна беспрерывно себя жалела: все одна да одна. В этом спектакле ей и в праздники было плохо. Так сейчас играть, по-моему, нельзя — непонятно, чем жив подобный характер. А он внутренней силой живет, гордостью и верой в то, что счастье обязательно должно быть. Вот и время послевоенное, еще недавно работали по шестнадцать часов, голодали, уставали — выстояли. И — «я хорошо жила, мне было в жизни много счастья, дай бог каждому»...

На этом, мне казалось, и надо было строить роль в фильме. Было трудно — не хотелось себя повторять. Все надо было искать заново...

Трудно было и расставаться с этими двумя ролями, в «Пяти вечерах» и в «Сибириаде» работа была, как праздник. Так в кино бывает не часто, к сожалению.

Сейчас готовлюсь к работе в фильме Е. Матвеева по сценарию Б. Добродеева и А. Попогребского «Особо важное задание». И опять годы войны, и опять будет нелегко, потому что снова есть опасность самоповторения. Так что об этой роли говорить еще рано. Сыграю — поговорим, придет время...

Интервью вел В. Кичин



Ю. Богатырев

Герои, не похожие на меня

— Разговор о сыгранных за последнее время ролях мне всегда как-то легче начинать с самой последней работы, которая еще свежа в памяти. Сейчас для меня это роль в картине И. Шешукова по сценарию А. Макарова «Последняя охота». На первый взгляд эта лента чисто приключенческая, однако нравственные проблемы, которые поднимаются в фильме, выводят его за традиционные границы приключенческого кино. В этой картине я играю героя по имени Сергей — заготовителя мехов Восточносибирского акционерного общества на Камчатке в 20-е годы. Человек он мягкий, по натуре миролюбивый и спокойный. Но, оказываясь в критической ситуации, вынужденный наблюдать за тем, как матросы с иностранной шхуны издеваются над безоружными местными жителями, он вдруг хватается в руки винчестер.

Но самое интересное и самое страшное в его характере то, что Сергей вдруг начинает получать своеобразное удовольствие от расправы, от ощущения собственной правоты в кровавом деле. Тут его и настигает смерть, которая должна восприниматься как возмездие и в то же время как раскаяние героя. Он сам подставляет себя под пулю. Обагрив руки в чужой крови, он уже не может жить дальше, как прежде, а по-иному не хочет. Впрочем, такая развязка вызвала на студии неоднозначную реакцию, и, быть может, меня еще оставят в живых, что в кино, как вы знаете, не трудно. Но, как бы там ни было, с полной уверенностью могу сказать, что Игорь Шешуков, режиссер молодой, сумеет высказать то, что он хочет, ибо он всегда точно знает, чего хочет. Именно поэтому мне как актеру с ним легко было работать, хотя он и «неактерский» режиссер.

— А что вы понимаете под «актерским» режиссером?

— Это режиссер, который «разминает» актера, много репетирует с ним, добиваясь от него каких-то определенных выразительных средств.

— Но разве «неактерские» режиссеры дают исполнителю полную свободу? И если так, не сквозит ли в этом несколько безразличное отношение к актеру, к его авторству в фильме?

— Тут, видимо, нужны разъяснения. Конечно, мы оговариваем сцену. Такой «неактерский» режиссер, как Шешуков, тоже ставит перед нами задачу, объясняет, что от нас требуется, но в расчете на наш профессионализм он не говорит, как играть, какими именно средствами задача должна быть выполнена. Остаются большие возможности для импровизации, даже в процессе съемки. Мы сами, исхо-

дя из характера героя, который оговаривается перед началом работы, исходя из стилистики и смысла картины, ищем необходимые, на наш взгляд, выразительные средства.

— *А какого режиссера предпочитаете вы как актер?*

— Пожалуй, мне интересно работать и с таким режиссером, как Шешуков и с таким, как Никита Михалков. Он, по-моему, режиссер уникальный в том смысле, что он ставит перед актерами интересные задачи, умеет добиться их осуществления. В то же время, поскольку Михалков сам актер, он может, если нужно, показать, как он сыграл бы тот или иной кусок.

— *Но показ, вероятно, только черновик, схема?*

— Да, схема, внутри которой нам приходится искать самим. И здесь помогает то, что Никита Михалков считает необходимым длительный репетиционный процесс. Он репетирует, как в театре, практически каждый день, по многу часов, перед началом съемок, а потому, когда мы оказываемся перед камерой, у нас уже все готово, как в театре, и нам остается лишь не потерять найденное на репетиции. В театре, где спектакли идут долго, такое вполне возможно, но в кино ведь мы играем один раз и навсегда.

В кино, при всех его проблемах, в частности, организационного порядка, актера не покидает ощущение неповторимости каждого дня. Вы не можете сказать себе: «Да ладно, сегодня у меня нет настроения, а завтра я сыграю лучше». Завтра вам придется играть совсем другое, и вы это прекрасно знаете. Кроме того, в театре вам приходится все время работать в одном коллективе, где складываются свои привычные отношения и возникают привычные реакции на того или иного партнера, исчеза-

ет необходимая электризирующая актера новизна контакта. В кино же представляется возможность постоянного обогащения творческого опыта за счет встречи почти каждый раз с новыми партнерами. Чтобы установить контакт с ними, надо все время поддерживать в себе гибкость, мобильность.

К тому же съемки происходят в разных интерьерах и даже городах. А когда из репетиционной комнаты попадаешь на площадку, будь то павильон или натура, непривычная обстановка, тесно связанная со стилистикой картины, как это всегда бывает, например, у Никиты Михалкова, будоражит нас и вызывает спонтанные неожиданные реакции, позволяет легко и естественно придумывать что-то новое.

Среда имеет такое значение, что один новый пейзаж может многое изменить даже в отношении к герою, в понимании его характера.

— *Вероятно, изобразительное решение сцены, фильма в целом, вообще имеет очень большое значение для актера?*

— Да, а для меня особенно. Во-первых, я человек настроения, кроме того, очень люблю живопись.

Я даже учился три года в Московском художественно-промышленном училище, но ушел оттуда, потому что мне показалось, что техника, которую мне там навязывают, воспитывает стереотипность мышления, и, как это ни странно, хотя меня и учили рисовать, к живописи я охладевал.

— *Видимо, здесь сыграла свою роль та же боязнь рутин, штампа, что сегодня отталкивает вас от театра. Вот вы считаете, что театр — это постоянный повтор. А разве у вас нет ощущения, что на сцене все-таки происходит и постоянное обновление?*

— К сожалению, в моей театральной практике зачастую

происходило так, что одни и те же актеры, встречаясь в течение долгого времени на одном и том же спектакле, начинали говорить выученный урок, заштамповывались, вот для меня и выходит, что театр — это мертвое искусство. Хотя, конечно, я понимаю, что он-то как раз и должен быть самым что ни на есть живым, потому что в театре существует «движение биотоков».

Живые люди в зале и живые люди на сцене — между ними ведь должен быть подлинно живой контакт.

— *А рисовать вы бросили?*

— Нет, рисую очень много. Причем странно: чем больше я играю, тем больше рисую. Когда же я не занят в театре или в кино и, казалось бы, времени высвобождается больше, желание рисовать вдруг пропадает.

— *А тематика ваших рисунков связана с ролями, которые вы играете?*

— В общем-то нет. В основном я рисую портреты. И могу рисовать всех подряд: соседей по квартире, прохожих, знакомых. Так что если и возникает связь с моими актерскими работами, то осуществляется она на каком-то глубинном уровне.

Может быть, поскольку я актер характерный и каждый раз пытаюсь принести на экран не свою собственную «неповторимую личность», а проникнуть в суть личности героя, в своих рисунках я делаю то же самое: пытаюсь понять самых разных людей во всех их ипостасях.

Конечно, и в рисунке и в кино я стремлюсь не только понять, но и разнообразно проявить эти ипостаси в создаваемом образе. Скажем, Андрей из «Открытой книги», которого я недавно сыграл в фильме режиссера Виктора Титова — экранизации одноименного романа В. Каверина, — показался

мне поначалу слишком уж положительным, розовым героем. Если вы помните, Андрей — это серьезный ученый, самоотверженный и благородный человек, всю жизнь любящий Таню. Подступиться к такой монолитной положительности казалось невозможным, и мы с В. Титовым позволили себе сделать психологические контуры характера более жесткими. В фильме Андрей уже не просто любит и страдает, он пытается добиться своего счастья, доходит в этом до одержимости, до фанатизма.

— *Вы всегда добиваетесь внутреннего разнообразия в образе, как я заметила, но все же какого плана герои вам особенно интересны?*

— В этом смысле у меня есть только одно пожелание: хочу, чтобы герои были разными и каждый раз совсем не похожими на меня. Например, Штольца в новом фильме Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» я смог играть только потому, что он полная моя противоположность. Он абсолютно чужд мне своей целеустремленностью, рационализмом, трезвостью, хотя меня привлекают яркость его личности и острота ума. Честно говоря, по-человечески мне гораздо ближе Обломов. Я почувствовал это еще в ту пору, когда играл Филиппка из «Объяснения в любви», в котором очень много от Обломова. Моя внутренняя расположенность к Обломову, возможно, и заставляла меня играть Штольца все-таки человеком, который под маской рационализма скрывает чувственность.

— *Но Штолец — это человек определенного, близкого вам интеллектуального круга, а как вы играли Саяпина?*

— Над этой ролью работать было довольно трудно, потому что пьеса А. Вампилова «Утиная охота», которая в экранном

варианте будет называться «Отпуск в сентябре», предлагает нам не просто характеры, а некоторые человеческие типы, воплотить которые, не «засушив» их при этом, сохранив всю их живость и жизненность, как вы понимаете, было для режиссера В. Мельникова и для меня, как исполнителя роли Саяпина, нелегкой задачей. Саяпин — это тип человека, который не задумывается над тем, что день грядущий ему готовит. Он живет минутой, мгновением, без всякого плана, перспективы и самоконтроля. Я играю его гротесково, но, тем не менее, это не пародия. В моей игре не было никакой отстраненности. Я пытался, наоборот, целиком раствориться в образе. На мой взгляд, это единственная возможность сыграть тип, не вульгаризируя его.

— *До сих пор речь шла о тех ролях, работа над которыми, по существу, для вас уже закончена, которые явятся новыми лишь для зрителя. А что вы собираетесь сыграть в 80-м году?*

— В ближайшее время я приму участие в экранизации книги В. Драгунского «Я — клоун» и в съемках фильма «Мой папа — идеалист» по сценарию Аллы Соколовой. Эта роль хороша тем, что здесь, как всегда в работах Соколовой, актеру предлагаются сложный характер и сложные взаимоотношения героя с окружающими.

— *Как у каждого актера, у вас, вероятно, есть какая-нибудь роль, которую вы мечтали бы сыграть?*

— Конкретно такую роль назвать трудно. Меня очень интересует Молчалин из «Горе от ума», Макбет, Арбенин из «Маскарада», это если говорить о классике. Впрочем, даже по отношению к классическому репертуару мои пристрастия часто меняются. Весьма возможно, что очень скоро я смогу ответить вам на этот вопрос совсем по-другому. Разно-

образие, движение вперед, вот, пожалуй, моя главная мечта и творческое кредо. Об этом, мне кажется, свидетельствуют и все мои прошлые роли.

— *Итак, герой может быть даже полной вашей противоположностью, а с кем из режиссеров вы хотели бы работать в дальнейшем?*

— На этот вопрос могу ответить вполне конкретно. Хотел бы в будущем встретиться с Никитой Михалковым. Он мой «крестный отец» в кинематографе, в его фильме «Свой среди чужих» я сыграл свою первую роль в кино. Кроме того, Н. Михалков — человек очень близкий мне по духу. Хотел бы встретиться еще с Ильей Авербахом, режиссером совсем иного плана, который умеет в высшей степени рационально продумать каждую мелочь в своем фильме, но вместе с тем ничего не потерять в эмоциональном отношении, что всегда так важно для меня.

Интервью вела Н. Нусинова

Александр Зархи

Дебют

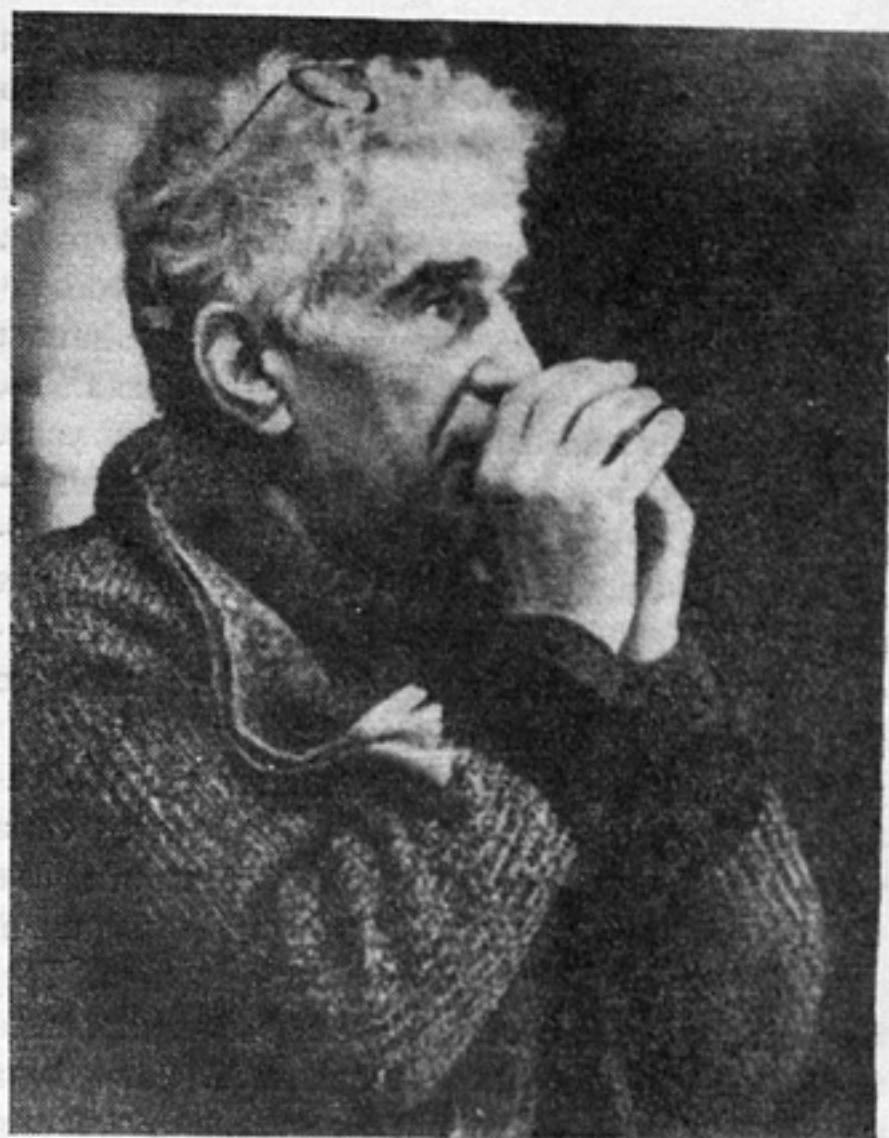
На одном коньке

К профессии приходят по-разному. Иногда она рождается из детской мечты. К своей мечте я летел на одном коньке. Были некогда коньки «Снегурочка», на них полозья у носка изгибались кверху, как туфли Шехерезады.

Такую пару подержанных коньков мы поделили с товарищем. Затейливой системой палочек и веревок конек прикреплялся к валенку на левой ноге, и правая нога — работа — делала толчок, а левая — царица — катилась по скользкому тротуару, передавая блаженство движения и быстроты всему телу удалого конькобежца.

Стояла петроградская зима 19-го года. Город мужественно справлялся с лишениями первых послереволюционных лет. Внимание было отдано главному, неотложному — полной победе революции, полному сокрушению врага. Бытовые неурядицы отодвигались вспять.

Зима была снежная, колючая. С уборкой снега тогда не торопились — не до того было, почти любой тротуар превращался в каток. И я мчался по улицам Петрограда сквозь ветер и окрики прохожих, путаясь у них под ногами, под тощими кошелками; в руке — здоровая нотная папка «Мюзик», скребущая



панель, а за спиной болталась на веревке скрипка. Скрипка была маленькая, ученическая, так называемая половинка, она, бедная, жалобно гремела в большом футляре «с чужого плеча». Футляр бился о спину, прохожие искривляли траекторию моего бега, правая нога просила отдыха, но прервать этот стремительный пробег могло только одно. Стоп — реклама кинотеатра! Я цепенел перед ее грубой заманчивостью. Застывал, пронзенный обещаниями захватывающего зрелища. И катил дальше, уже теряя в ловкости, все чаще налетая на прохожих, не слыша их проклятий, — теперь я на своем утлом коньке устремлялся вперед по дороге фантазий, рожденных у входа в кино.

Ободранный футляр буднично болтался за спиной.

На Семеновской улице (ныне улица Белинского), неподалеку от большого скучного дома, в котором жила наша семья, помещался кинематограф «Олимпия». Это изящное назва-

ние обозначало небольшой невзрачный зал в первом этаже жилого дома. Чаще всего здесь демонстрировались картины из жизни для нас чужой и отвергнутой. На экране красиво одетые герои страстно заламывали руки, пили шампанское из тонких бокалов, «сгорали» в танго, томно поводили маскарадными глазами, куда-то спешили, за кем-то гнались, а в камине многозначительно догорали угли.

Крутились американские трюковые ленты — погоня на лошадях, дым пистолетов, ярко-зубые ковбои и кукольные девушки, воздух разрезало гибкое лассо, сила, храбрость потоком низвергались с экрана, и завершал все действие неизменно благодный конец...

Что могло пленить мальчишеское воображение в этой банальности? Вероятно, сама природа кинематографической условности, сам факт существования удивительной экранной жизни. Чудо движущегося изображения. Тревожный ритм действия. Захватывающая возможность сострадать или смеяться. Ведь была еще и экстравагантность изящного и мастерски нескладного Гарольда Ллойда, был мудрый Чарли Чаплин. Чаплин неудержимо смешил и одновременно трогал, вызывая горячее сочувствие к человеку простому, наивному, погранному. Сквозь незатейливость сюжета, эксцентрики поведения проступала беспощадность злого мира и неповторимость доброго человеческого существа.

Из этого калейдоскопа картин, которые я проглатывал в мальчишестве, в свою взрослую жизнь режиссера — неосознанно, будто ненароком — я вынес, как необходимость, динамику кинематографического действия и впечатляющий сплав юмора и страдания. В детстве одно потрясает как первооткрытие, другое входит в душу безотчетно, а спустя долгие годы одно ли, другое ли всплывает и переосмысливается в творческом опыте.

— Я пошел, — кричал я из коридора в глубь квартиры кому-нибудь из сестер, — я во дворе!

И бежал в кино, в «Олимпию». Я всегда сидел в первом ряду, как и другие мальчишки из нашего двора, часто вдвоем на одном стуле. Места самые дешевые, но и они доста-

вались нам ценой упорных экономий и безупречной изобретательности. Что делать, слаб был, не мог противостоять своей страсти, не мог.

И уносил меня за собой стрекочущий, голубоватый ручей — луч из окошка в задней стене кинозала «Олимпия». Как увлекало перемещение таинственных темных пятен в его свечении, преображавшихся в природу, в предметы, в людей!.. Но каждые 10—15 минут в зале досадно вспыхивал свет — киномеханик заряжал в проекционный аппарат следующую часть, — и заветный луч исчезал, растворялся в повседневности. Тебя возвращали в будни, в привычное, в пыльный зал, где кто-то незаметно утирал слезу после трогательной сцены, кто-то спал на плече соседа, кто-то стыдливо опускал глаза после поцелуя на экране (не вру, стыдливо!), а если картина была приключенческая, тогда зрители единодушно в нетерпении стучали ногами об пол.

Едва кончался сеанс, мы, мальчишки из первого ряда, миглом ныряли под стулья, таились за пианино (картины были немые и шли под аккомпанемент тапера) или за пыльной бархатной портьерой, а когда впускали публику на следующий сеанс, незаметно смешавшись с толпой, мы снова возникали на своих жалких местах. Ах, заняты? Тогда тотчас, едва погасят свет, опускались на пол. И в неловкой близости к экрану, мучая шею и глаза, смотрели все три сеанса подряд. Правда, здесь, если на экране свирепствовала буря или драка, берегись — гляди в оба! Казалось, разъяренное пианино, изо всех сил подгоняемое пианистом, вот-вот соскочит на тебя с эстрады.

«И в исступлении, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно». В «Олимпии» его «травил» пианист, чье присутствие я считал незримо и прочно прикрепленным к тому, что творится на экране. Без него одно необходимое звено в этом зрелище выпадало. Был он лысоват, невысок ростом, задумчив, неизменный галстук-бабочка не особенно вязался с его потрепанным костюмом. То бурно атакуя клавиши, то лаская их своими умелыми пальца-

ми, он на третьем сеансе от усталости едва добирался до конца и мгновенно исчезал, будто гаснул вместе с последним кадром.

Я очень огорчился, когда его сменила некая учительница музыки. Разве она сможет своей женской фортепьянной игрой угнаться за скачкой, неистовствовать в ковбойских драках, передать напряжение розысков и погонь?

...А много лет спустя, в поставленном мной фильме «Города и годы» был придуман такой эпизод: фрау Мюллер в кинотеатре аккомпанирует на пианино военной хронике 14-го года. Всю неизбежную материнскую тревогу о сыне-солдате она вкладывает в свою игру. И именно это, акцентируя изображение на экране, придает всему эпизоду особый эмоциональный накал. Быть может, не зря я бегал в «Олимпию»?..

Постепенно начали появляться фильмы, в которых открывалось нечто достоверное, нечто человеческое, что вовлекало не в пустое созерцание и не в азарт погони, а в трепет сопереживания серьезным мыслям и серьезным чувствам. За три сеанса я полностью «вживался» в фильм, я в нем существовал. И потом, когда не спеша поднимался домой, на четвертый этаж, по темной лестнице — электричеством в ту пору были небогаты — и дрожал в окнах болезненный свет со двора, и неприветливо пахло кошачьими пакостями, я шел то декабристом Михаилом Бейдемано, героем фильма «Дворец и крепость», в безумии окончившим свой век в Шлиссельбургской крепости, то трогательной Лилиан Гиш, «сломанной лилией» из фильма Гриффита...

В сбивчивых, но стойких мечтах я видел себя не зрителем, а участником. Меня притягивало все, что «сосуществовало» с миром воссозданным, экранным, и я хотел как-то приблизиться к нему, соприкоснуться с ним, каким-то образом приспособить себя к сфере искусства. Мной овладела одержимость, которая выносливым кирпичом заложила в фундамент будущей профессии.

Подолгу бродил я по Русскому музею, по Эрмитажу, оставляя, как и другие посетители первых послереволюционных лет, мокрые ви-

новатые следы валенок на торжественном царском паркете. Остановлюсь у портрета, привлеченный выпуклостью характера героя, выраженного художником, и заставляю его покинуть раму. Действовать. Я должен увидеть, как ходит этот человек, услышать, как говорит, как смеется. От этого желания «вскрыть» изнутри человека, изображенного на портрете, прокладывается тропинка — еще нечеткая, еще неопределенная, туманная — к визуальному представлению человеческого образа на экране.

Причем, озорное, ребяческое желание противопоставить внешность и даже возраст неожиданным поступкам, неожиданным движениям души выкристаллизовывалось с годами в сознательное режиссерское стремление к контрастности в создании художественного образа героя.

...Упорный в своем намерении «приобщиться», я пытался рисовать. Куда там — ни таланта, ни терпения! Передо мной ставили простые геометрические фигуры — прямоугольники или кубы, отбрасывающие тень, но воображение мое было далеко от удручающе-белой плоскости незатейливой модели, а неумелый карандаш все тупился, все ломался проклятый, и дальше неуклюжих профилей, пачкавших тетради, а впоследствии перекочевавших на мои сценарные рукописи, я так и не продвинулся.

С жалкой завистью наблюдал я в школьном кружке, как мой одноклассник Андрюша Бакст — сын известного художника Леона Бакста — ловко рисовал своих излюбленных героев Эллады. Искусно и легко из-под его карандаша выскакивали на лист бумаги десятки, сотни мелких фигурок. Они меня жалили... я убежал.

...Пел романсы. Предавался этому горделиво, самозабвенно, то уединяясь и по-своему пробуя передать оттенки музыкальных фраз, то выступая перед слушателями и, как Яков из тургеневских «Певцов», упиваясь звучанием собственного голоса. А слушатели, сестры, не упивались. И я замолк.

— Шура, — сказала однажды мама мне — правому нападающему дворовой футбольной

команды, — тебе подарили скрипку, хватит гонять по двору.

Я был оскорблен. Но... Учился играть на скрипке. Увы, занятия музыкой требуют неуклонной преданности и упорного трудолюбия, и скрипка терялась перед школьным драматическим кружком. Тем более что к кинематографии сценическое искусство все-таки ближе, чем музыкальная виртуозность. Вместо гамм и сонатин играл — чаще всего про себя — чеховские рассказы. И когда однажды, кого-то изображая, с размаху нечаянно сел на свою скрипку, чем нанес грубый ущерб ее звучности, я не испытал глубокого огорчения. Мужественно принял упреки матери и наскоки сестер. Скрипку починили, но я уже не брался за смычок, отступился. Хотя долгие годы свято хранил ее, испытывая перед ней вину за ее беззвучное увядание.

...Год 1937-й. В ленинградском Доме кино только что окончился просмотр фильма «Депутат Балтики», поставленного мною вместе с И. Хейфицем. Сквозь толпу окруживших нас зрителей пробрался человек:

— А я-то учил вас играть на скрипке! Помните, как вы зимой прибегали ко мне на одном коньке? А потом бежали в кино. Но сегодня я очень рад поздравить вас.

Поздним вечером, вернувшись домой, я вытащил скрипку, вертел ее в руках, не смея прикоснуться к ней смычком, и думал, что хорошо бы сделать фильм о скрипаче, о музыке, вот и Черкасов мечтает сыграть Паганини...

Возвращаясь со студии к себе домой, Черкасов по дороге нередко заходил к нам, усталый, но всегда обуреваемый новой ролью, и проигрывал перед нами эскизы образа, в котором начинал жить уже не для экрана, а для сцены. По комнате, в современном одеянии, размахисто и крупно шагала Петр I, семеня тощий Осип из «Ревизора», пьяно окал отец Варлаам из «Бориса Годунова», и вдруг: «Шурка, давайте сделаем Паганини!» И тонкий, длинный, вдохновенный виртуоз выхватывал из футляра мою детскую скрипку-половинку и гибким движением руки, удлинённой смычком, всей своей пластикой рождал

неслышную, но странно волнующую музыку. Боже мой, как мог он сыграть этого гениального музыканта, его триумфальную и горькую судьбу! Однако замысел остался неосуществленным.

У каждого художника, перерыв его архивы, записные книжки, заметки, найдешь скопище так и не воплощенных идей, тем, образов. Замыслы возникают, зреют и часто умирают втуне, не найдя выхода, а иные томят до последнего дыхания. А потом люди скажут: он не успел. Или не посмел.

...Год 1946-й. Вернулся в Ленинград, откуда незадолго до войны уехал в Монголию на съемки фильма «Его зовут Сухэ-Батор». Квартира, омертвленная войной. Ни вещей, ни книг. В те годы это было ничтожной царapiной. Но, как укол: за книжной полкой нет ободранного футляра со скрипкой. Сестра обменяла на кусок хлеба. В блокадной, смертельной схватке с голодом, с холодом, с обстрелами кто-то неутомимый жаждал музыки.

...К театру я пристрастился рано и неудержимо. В первые послереволюционные годы на сценах соседствовали классика канонических старых спектаклей и гулкий революционный пафос современности. В нетопленных, скудно освещенных театральных залах тускло поблескивала позолота, темнели ненарядные пальто и непарадные красноармейские шинели, но от души летели аплодисменты навстречу праздничности театрального зрелища.

...Вечер. В квартире отапливается лишь одна комната. Блаженствует жадная «печка-буржуйка», посчитав за топливо кое-какую мебель, старые тетради, книги. Вокруг стола сестры шепчут свои уроки, стараясь не мешать друг другу. «Тело, погруженное в воду, теряет в весе...», «Извлечь корень...», «Крепостное право в России было отменено...» Под этот просветительский шумок я ловко выскальзывал из комнаты.

Я бежал то в оперу, то в балет, то в драму, то в музыкальную комедию, а то и в «Кривое зеркало», где шли литературно-театральные пародии и сатирические представления.

И несмотря на то, что не все мне было понятно, я легко вовлекался в действие и уходил из театра, неизменно обуреваемый жадой соучастия.

Дома, повесив между столовой и коридором одеяло, из которого там и сям выбивались клочья грязной ваты, и отделив таким образом «сцену» от «зрительного зала», я разыгрывал свои выдуманные истории. Нелегко было собрать зрителей, но меня это не смущало, не хотят и не надо — интересно самому играть и зрителям. Они тоже разные. Играл одного восторженного, другого негодующего — калейдоскоп импровизаций.

Не с той ли поры полудетских забав пробудился мой неиссякаемый интерес к зрителю?

В те годы настоящих театральных зрителей я ценил за их преданность сцене не без корысти. Пусть, пусть толпятся у входа суетно и нетерпеливо — только благодаря им я и мог пробраться в театр. Денег на билет не было. Никогда. Но постепенно подобралась небольшая компания мальчишек, безбилетных поклонников Мельпомены, и мы выработали собственный способ посещения театров: ждать, пока у театрального подъезда скопится достаточно зрителей, сжавшись, вместе с толпой проникнуть во входную дверь, угадать потерявшего бдительность капельдинера, уловить момент между тем, как гаснет свет в зале и поднимается занавес, и точно в то же самое мгновение опуститься на заранее примеченное свободное место. Если хоть одно движение в этой комбинации не сработает, очутишься на улице, нескладеха. Там, на сцене и в зале, счастливы, а ты, черт неудачливый, топчешься у темных дверей.

Иногда удавалось перехитрить судьбу лишь ко второму акту. Чаше всего устраивались на галерке вдвоем на одном стуле. И благодарно присмирив на своей половине стула, я то обливался слезами сострадания, то заливался хохотом. А когда меня однажды чудом занесло в Марининском театре в первый ряд партера, это «чудо» мешало мне полностью воспринять другое, истинное — Шаляпина в роли Бориса Годунова. Я все терзался

мыслью, что явится законный обладатель роскошного кресла и как же я тогда? Куда провалюсь? И только мощный трагизм предсмертного монолога Годунова подавил все беспокойства, все страхи и неловкости безбилетного зрителя. Плотность, весомость, щедрость необычайного шаляпинского голоса распирала мое невзрачное тело, и слезы восторга, не нарушая этой нечеловеческой замороженности, несли сладостное облегчение. А ведь до этого почти весь спектакль то глазом, то ухом ловил я возможность позорного изгнания. То ли дело на галерке, на половине стула спокойно и вольно несешься воображением вслед за актерами.

И не знал, не чуял я тогда, что среди безвестных статистов, испытывая ликующую сопричастность к сцене, находится мимист третьей категории Николай Черкасов. С ним-то — придет время — сведет меня счастливый общий труд. Да, конечно, и он, еще начинающий, но уже присягнувший на верность своей профессии, не ведал, что где-то на галерке торчит юнец, который будет с ним «искать образ», репетировать, подсказывать и кричать: «Спасибо, Коля!»

Сердце сжимается при воспоминании об этом обаятельном человеке и поистине гениальном актере — ему были подвластны все тайны актерского мастерства, колдовская магия перевоплощений. Спасибо, Коля, спасибо, Николай Константинович Черкасов!

Вот он — безмятежный конюх Колька Лошак из фильма «Горячие денечки» — долговязый парень, глуповатый и полуграмотный. А вот он — всемирно знаменитый ученый, по роли ему 75 — профессор Полежаев из «Депутата Балтики», каждое слово, каждое движение которого проникнуто высокой интеллигентностью, гуманист, сразу признавший Октябрьскую революцию. И вот он — ее жестокий враг, барон Унгерн в фильме «Его зовут Сухэ-Батор». И вдруг — строптиво бормочущий старик сторож в фильме «Во имя жизни»... Постоянно, неутомимо, в поисках достоверности и острой выразительности Черкасов с одинаковой охотой и с чувством ответственности исполнял и главные роли и неболь-

шие, эпизодические. Его герои были люди и достойные и недостойные, но всех их надо было всерьез узнать — одних воспеть, других обличить, обо всех поведать миру.

Свое искусство, не скупясь, он пригоршнями раздавал людям, заражаясь и наслаждаясь восторгом окружающих, даже вне зависимости от их возраста.

Однажды в Крыму, играя Дон Кихота в одноименном фильме у Козинцева и вернувшись со съемки в Дом творчества писателей в Коктебель, где его поселили на время работы, Черкасов узнал, что захворала моя дочка. К концу яростно солнечного рабочего дня Черкасов изнемогал от тяжести лат, от сложного грима, от копы, ему бы теперь, как нельзя кстати, погрузиться в отдых, расслабиться, покойно набираясь сил к завтрашней съемке. Но увидав печальное лицо больного ребенка, он заставил себя откинуть усталость. Он показал фокус, пропел песенку из фильма, станцевал эксцентрический танец Паташона, симпровизировал комедийную сценку... Так для одной шестилетней девочки прославленный артист Николай Черкасов дал концерт. За улыбку ребенка. С такой же доброй готовностью он откликался на просьбы о помощи. Он жил среди людей равнодушно и заинтересованно.

Задумывая фильм «Анна Каренина», я мечтал в роли Каренина снимать Черкасова. И мы начали воображать, фантазировать, намечать контуры образа, в общем «ударил по рукам».

Но... между этим сговором и началом работы прошло три года. Увы! Николай Константинович к тому времени был серьезно болен. Эмфизема легких. Он уже с трудом дышал. Всякое напряжение для него было мучительно.

Ему — было горестно сознавать свой недуг, ослабивший его подвижность, его голос, его горение, недуг, что так беспощадно и преждевременно старил его. Неизменным осталось лишь глубокое внутреннее постижение образа. Все это в полную силу проявила первая же пробная съемка.

Таков был мой позорный горький просчет,

основанный, правда, на моей безграничной вере в этого артиста, моем поклонении ему, но все равно я не могу избавиться от чувства вины перед ним. У меня не хватило мужества сказать: «Коля, поднимемся в монтажную, погляди сам свою пробу. Реши». А у него не хватило сил проявить прежний жгучий интерес к своему исполнению.

Черкасова хоронил весь Ленинград. Вместе с ним ушло его сценическое мастерство, но осталась его экранная жизнь, и до сих пор не устарели созданные им кинематографические образы.

По закону искусства кино талантливый артиста переживают созданные им герои.

И теперь кажется такой обидно короткой актерская жизнь Черкасова, хотя на самом деле началась она давно — в те далекие годы, в толпе статистов на сцене Мариинского театра.

А я в ту пору только зритель — «заяц». Я исчезал из дома, пренебрегая уроками, двойками, недовольством матери и сестер, и уносился в мир, творимый на экране «Олимпии» и в театрах.

В филармонии я устраивался на хорах. Стоя, слушал великолепных музыкантов: Горовица, Кусевицкого, Мильштейна, Артура Никиша, Купера, Штидри... Стоя даже удобней было воображать дирижером себя самого. Правда, иногда ноги просто отчуждались от тебя: прислонишься в голодной усталости к промерзлой колонне, и закачаются люстры, и звуки, и смычки... — не очень-то мы были сыты в те годы. А если не досталось стоячее место, сидели, не раздеваясь, в пальто, на застылом полу и только звуки неслись к нам, оставались с нами, а глаза «немели» — исполнитель становился невидим.

С годами я стал улавливать некие закономерности музыкальной композиции. После насыщенного драмой или ликованием музыкального куса наступает как бы расслабление, «незначительность» звукового содержания — слушателю тоже надо расслабиться, передохнуть. Без этого снижается острота восприятия.

Такова для меня и поныне монтаж.

ная структура фильма. Сцены высокого напряжения, драматические или комические, чтоб не снизить общий эмоциональный эффект, перемежаются сценами «проходными». Открылись мне эти законы композиции и темпоритма кинематографического произведения именно благодаря музыке.

Пожалуй, музыка из всех искусств больше всего располагает к свободе восприятия, раскрепощает собственную фантазию, погружает, трогательно и властно, в личные душевные переживания. Каждый, умеющий слышать — а это не всякому, имеющему уши, дано, — получает нечто свое, другому, быть может, странное, чуждое и непонятное. Единого восприятия музыки не существует, даже если композитор обозначает свое произведение как героическое или лирическое. Это дает лишь настрой, а дальше у каждого возникают свои видения, свои интерпретации. У меня сначала светлое анданте ассоциировалось с мирным пейзажем, бурлящий пассаж — с журчащим ручьем, бравурность аккордов — с радостью победы, а потом музыка стала населяться людьми, их переживаниями, столкновениями, объяснениями, разрывами и примирениями. Своего еще было «нажито» немного, чужое воображалось легче, проще было «услышать», как кого-то настигла беда. Стихия. Он борется или погиб — в музыке гнев, музыка скорбит. Он спасен, спасен! О, музыка, о, радость! После концерта я бежал домой — мы жили недалеко от филармонии, — бежал, чтоб удержать в себе состояние немолкаемой восторженности.

А дома, если дверь открывала сестра Лена, она наставительно бросала мне в лицо: «Садись за уроки! Добегаешься!» А если открывала сестра Лида... «Шурик, — шептала она, — ложись спать, ложись, встанешь завтра пораньше и все выучишь». Говорила, а сама понимала, что завтра утром я обязательно просплю и буду суетиться, и за что-то хвататься, и что-то забывать, на ходу жевать кусочек черного хлеба, бежать в школу, и трусливо будут волочиться за мной непритовленные уроки. А потом... я буду конфузиться у классной доски и будет падать из



А. Зархи. 30-е гг.

рук то мел, то тряпка, неважно, я и рукавом сотру свои ошибки с доски и, пытаясь хоть что-нибудь угадать из подсказки товарищей, буду стоять перепачканный и бессловесный, и учитель будет укоризненно глядеть на меня, а мне снова будет жаль не себя — я привык, — мне его жаль, что нерадивостью своей опять обидел его любимую математику.

Опять неуд!

...Школа, в которой я учился, помещалась на недлинной, широкой и уважаемой Моховой улице. В прошлом это было Тенишевское училище для мальчиков, преимущественно из семейств состоятельных, но не желавших для своих детей слишком засушенного казенного воспитания классических гимназий. Теперь это была 15-я Трудовая школа со смешанным составом мальчиков и девочек.

Рассказывали, что до революции ученики Тенишевского училища вместо гимназической формы носили на английский лад короткие штанишки, английские рубашки и шерстяные чулки.

Но послевоенная разруха, иностранные интервенции, гражданская война свели на нет вопросы одежды. Пестра была школьная форма — кто во что горазд! Выручали булавки. О, благодетельница, английская булавка! Как милостиво решала она проблемы туалета. Подменяла утерянную пуговицу — а пуговиц в ту пору не производили, пристегивала чулок — резинок тоже не было, наконец, только на ней держались перешедшие по наследству старые штаны старшего брата.

Слава безымянному изобретателю английской булавки!

Одетый по моде чаплинских персонажей, я мало придавал этому значения и не считал нужным из-за этого теряться перед девчонками.

Мне было лет двенадцать, когда в нашу школу явилась «новенькая», переехавшая с родителями из Харькова в Ленинград. Белокурая, насмешливая, с горделивым профилем. Вокруг нее закружились волны неумело скрытых восторгов и неуклюжего соперничества. И я не устоял.

Однажды делали мы стенную газету, задержались, вышли из школы в сумерки, Тасе — а ее так звали — нужно было на Васильевский остров, но это далеко, и все устали, и вот я — кавалер на булавках — вызвался ее проводить. Зная, однако, что у меня, слава богу, хранятся три копейки на обратный трамвай.

Просторный нетемнеющий ленинградский вечер. Шли вдвоем, медленно и долго, с Моховой на Васильевский остров. Шли по Невскому проспекту.

«Рысаки и офицеры летели по Невскому, тяжело хрустя по снегу неслись блестящие кареты, запряженные гордыми конями, с гордыми кучерами и надменными лакеями. Изредка раздавался стук подковы, тронувшей сквозь снег камень, по тротуарам валили прохожие» (Ф. М. Достоевский. «Петербургские сновидения в прозе и стихах»).

О таком Невском проспекте мы только читали.

«Голодая и ноя, города расступаются, и над пылью проспектовой солнцем встает бытие

иное» (В. В. Маяковский. «150 000 000 миллионов»).

О таком Невском проспекте мы еще прочтем.

Мы шли по Невскому меж двух эпох.

Шли мимо неочнувшихся витрин, мимо очередей, терпеливо притулившихся у магазинов, мимо мертвенно-темных окон Зимнего дворца, мимо мерцающего темноводья Невы... Говорили о кино.

— Не признаю, — бросала Тася, будущая сценаристка, — несерьезно.

Ух, ты... О театре:

— Оперу не люблю, — мотала головой, — сказочно.

Ух, ты! А я смолчал. Я нехорошо смолчал. Ведь ни за что не мог я отвергнуть ни Чаплина, ни Шаляпина.

— Я буду врачом.

Я вспомнил учебники моей сестры, кончившей медицинский институт, и, взглянув на Тасю, подумал: «Не может быть».

— У меня отец врач.

Ну тогда может быть.

— Надо думать о серьезных вещах, понимаешь? Медицина очень нужна. Я видела, какие глаза у людей на больничных койках.

— А я видел, какие глаза у людей в театре, в кино.

— Ну, а что главней? — с вызовом, с насмешкой.

Что я мог сказать, если для меня всего главней было мое, пусть необдуманное, но радостно неодолимое стремление к театру, к кино?

А вечер длился, и несогласие наше мирно вливалось в его свежее дыхание. У Ростральных колонн толпились люди. На верхней ступеньке кто-то кричал в рупор. Кто-то перебегал от одной группы к другой. Деловито колыхались знамена, мелькали рабочие кепки, цилиндры, плыли огромные белые маски. Вспышка прожектора резко выхватывала отдельные фигуры из общей массы, размытой в сероватом свечении воздуха. Шла репетиция массового народного представления к празднику 1-го Мая.

Были времена, когда сюжеты революционных празднеств выстраивали театральные режиссеры, а оформляли крупные художники. История, пестрая и поучительная в своем революционном толковании, выходила на площади города. В карнавальном шествии участвовали разные века и разные народы.

И мы увидели репетицию. Готовился спектакль — зрелище, сатира, музыка, танцы — праздник яростный и познавательный одновременно. Ага, значит, и это важно. И это нужно. Теперь и я с вызовом взглянул на Тасю. Смотри, медичка!

Через 50 лет, словно листок, выпавший из записной книжки, выплыло воспоминание о прогулке с Тасей, и я повторил подобную сцену репетиции в фильме «Города и годы», поставленном по мотивам одноименного романа К. А. Федина. Таким же предпраздничным вечером, плывущим по улицам Петрограда, наталкиваясь то на маски, то на огромные эскизы Добужинского, Шагала, Петрова-Водкина, мучительно, но мужественно разошлись в разные стороны герои фильма Мари, Рита и Андрей Старцов.

А вокруг карнавал, революционный праздник — вестник надежды. В романе Федина этого не было. Это было в моем отрочестве...

Было... Весь Петроград превратился в декорацию. Это придало необычайность всему, что так знакомо. Мой город. Я здесь родился. Я испытывал радость сопричастности. И я казался себе таким «значительным». И я провожал умную девочку Тасю. И вдруг, откуда ни возьмись, нищий. Блеснуть перед Тасей, «кутить так кутить» — и я отдал ему свои последние три копейки. А она, гордячка, и внимания не обратила на мое шикарное милосердие.

Томительно долго тащился я в обратный путь. На мне ботинки старшей сестры, и потому к длинным пешим переходам я был не слишком приспособлен. Ботинки были на пуговках и изначально на высоких тонких каблуках, правда их я кое-как отбил, а вот шрам на ступне от дамской обуви остался у меня на всю жизнь. Что поделаться, тогда многие,

приноравливаясь к трудностям быта, изобретали для себя не совсем привычную одежду.

Холодно, полутемно, полуголодно — а одеты как! — и в то же время даже мы, дети, ощущали вокруг себя атмосферу боевой уверенности в будущем и потому, вероятно, жили трудно, но весело, без хандры. В школе буйно процветали разные кружки, которые посещались с большим энтузиазмом, чем школьные занятия. Щедро отдавали время и энергию на общественные дела и, конечно, часто в ущерб урокам. Но, к счастью, были все же и любимые предметы и любимые учителя.

Литературу в старших классах преподавал Николай Павлович Анциферов. Если бы мне пришлось воспроизвести образ передового русского интеллигента конца XIX века, я бы вспомнил Николая Павловича. Его внимательный проникновенный взгляд, рыжеватую бородку, мягкость и незлую насмешливость, одинаково приветливую манеру обращения и со своими коллегами-преподавателями и с беспокойными учениками. Он преданно любил русскую литературу и умел передать свое почтение ее и нам, школьникам. Это он, Николай Павлович, открыл для меня Чехова.

После того как в последний раз захлопнулась за мной школьная дверь, мы через много лет неожиданно столкнулись с ним на нашей лестничной площадке, оказавшись соседями по дому, в Москве, на улице Черняховского, 4. И тут уж запросто, по-соседски стал приходить к нам Николай Павлович.

Поначалу странное чувство стеснения овладевало мной, будто и полная моя независимость от него и старение мое — это просто маскарад, будто я для него по-прежнему мальчишка, никому здесь, кроме него неизвестный, ни жене моей, ни дочери, только он, старый учитель, знает, кто я есть на самом-то деле.

Он рассказывал о своих литературных исследованиях, о нынешних взрослых учениках, о Герцене, о котором много писал. От его слов неизменно возникало явственное ощущение, что без литературы узок мир для человека. Глупо, что и тогда я не сказал, сколь многим ему обязан! И не только «вводом» в литерату-

ру, как в свой, дружеский, жизненно необходимый мир, но и той внутренней уважительной поддержке, которую я чувствовал в нем, когда созревало во мне увлечение сценой, актерством.

Оба мы уже поселились, у каждого своя любимая профессия, можно было говорить без обвиняков, не стесняясь показаться смешным. Должно быть, в мои школьные годы я нередко досаждал ему — ведь был куда более рьяным «кружковцем», нежели школьником.

Николай Павлович руководил у нас литературным кружком, где нередко устраивались суды, иногда театрализованные, над героями литературных произведений. Сидит на скамье подсудимых эдакий Онегин или Печорин, а прокурор из 8-го «Б» произносит гневную обвинительную речь: «Вы, представитель аристократии, помещик, носитель буржуазных взглядов... Вы привыкли играть человеческими чувствами...» — и, распалясь, готов броситься на смущенного подсудимого.

Перевоплощались в обвинителя, в защитника, в свидетелей, герой произносил свое последнее слово, стремясь в домыслах своих не уклониться от образа, созданного автором. Скрещивались мнения, вызывая подчас несдержанную реакцию слушателей, иной раз споры не утихали и на следующий день. Такую деятельную форму принимало в то время изучение литературы.

Особенно я загорелся, когда мы вторгались в произведения Чехова, постигая в борьбе обвинителя с защитником гениальность чеховских характеристик, чуткую реалистичность образов, лаконизм и емкость в описании людей, событий и обстановки.

Конечно, понимание Чехова пришло не сразу, а постепенно, проявляясь с возрастом, углубляясь в новых столкновениях с жизнью. С той далекой школьной поры я не расстаюсь с Чеховым и обращаюсь к нему перед каждым своим новым фильмом, перед каждой репетицией, хотя и общая атмосфера, и время действия, и герои — все иное. В отрочестве я многое чеховское переиграл. Позднее мечтал поставить в кино то одно, то другое и... не мог.

Может быть, потому что благоговею, спотыкаясь о недосыгаемость, страшусь огорчительных потерь при переводе чеховского мира на экран?

...Из своего рассказа «Калхас» Чехов, по его выражению, сделал «самую маленькую драму во всем мире» — пьесу «Лебединая песня».

Я ухватился за роль старого комика Светловидова. Я дорожил его всепоглощающей страстью к сцене, сострадал ему в его актерской судьбе, в попоранном достоинстве человека. «Калхас» крепко запал мне в душу и лишь в 1977 году я своеобразно освободился от него, поставив фильм «Повесть о неизвестном актере».

Образ Горяева, «неизвестного актера» из маленького сибирского городка, всходил на тех же дрожжах. Та же безграничная одержимость театром, щедрая и вдохновенная самоотдача своей профессии. И то же мучительное страдание, когда возраст вступил в неравную борьбу с ролями. И поражение здесь неизбежно, это процесс естественный, но от этого не лишенный пронзающей горечи.

...Ночь. Театр темен и пуст. Светловидов, он еще в костюме Калхаса, жалуется суфлеру: «...Я играл, а у самого в душе кошки и змеи... Понял я, что я раб, игрушка чужой праздности, что никакого святого искусства нет, что все бред и обман... Разыгрывал шутов, зубоскалил, развращал умы... потерял образ и подобие... Спета песня!»

...И точно так же в пустом театре происходит дуэт старого актера Горяева и сторожа. Но на этот раз сторож отвечает старому актеру: «Кого вы только не играли! Революцию — играли? Гражданскую играли! «Оптимистическую». И пятилетки играли и войну... Да по вас историю нашего государства в восьмилетке проходить можно!»

И уходил советский актер Горяев от прежних ролей, «как может уходить от своего прошлого человек с мудрой и ясной совестью, проживший долго и счастливо». Душой кривить нечего — и ему было тяжело, и неизбежно накатывала обида, но не была его «песня спета», и будет он «петь» ее в театре до конца своих дней. Горяев — наш современник, он су-

А. Зархи (слева),
Т. Макарова,
административный
работник студии
К. Пересыпкин.
Конец 20-х гг.



шествует в иной социальной атмосфере. И пусть ему доводится отныне и навсегда исполнять только одну роль, роль наставника, обогащающего театр своим опытом, он ее доиграет с увлечением и с честью. Нужен, уважаем, его профессия с ним. Фильмом «Повесть о неизвестном актере» я отдал дань чеховскому «Калхасу».

Когда я играл 68-летнего Светловидова — Калхаса, мне было четырнадцать лет. Такие возрастные «перескоки» в школьных представлениях никого не смущают. Зрители были также молоды, как и «актеры», и любая условность принималась запросто. Естественно возникал свой мир игры и восприятия. Труднее всего было с костюмами. Почему-то тут требовалось правдоподобие. И как одеть Калхаса, персонажа мифологического, жреца и предсказателя? Кто-то принес мне длинную белую ночную рубашу, сверху я нацепил простыню, пришив к ней тесемки, — сошло. Неделью проспал на голом матрасе — простыню, испачканную гримом, как ни старался, отстирать не смог. Однако и это сошло — дома не заметили.

Надоумить меня, помочь, по мере сил выразить характер и найти внешний рисунок роли

разочарованного пьяного актера пришлось руководителю нашего драмкружка, тогда начинающему актеру Юрию Лаврову, позже — народному артисту СССР, отцу хорошо известного ныне артиста Кирилла Лаврова. Нас, ребят-актеров, Юрий Лавров пленял свободой, с которой переходил от психологической драмы к язвительному гротеску. Это «многолюдность», жившее в одном человеке, поражало несмышленых в актерском мастерстве старателей. Его умение обнаружить и подсказать характерные черты каждого персонажа было для нас «азами» лицедейства.

Вся наша 15-я Трудовая школа с ее унаследованным от Тенишевского училища гуманитарным уклоном была охвачена пристрастием к литературе и театру. Репетировали чуть ли не ежедневно. В классе сдвигали к окнам наши многострадальные парты, и до вечера звучало: то «наш бог — бег, сердце — наш барабан», и в такт топот ног — «мы, синеглазники». То — очень жалобно: «Дедушка, возьми меня отсюда. Мочи моей нет», — вслух писал чеховский Ванька «на деревню — дедушке». То — «Я вас люблю, чего же боле. Что я могу еще сказать...» Но жар души — во всем, в са-

мом разным. Играли часто. Самозабвенно обсуждали, спорили, репетировали, доставали костюмы, мастерили декорации, допоздна торчали в школе. Реквизит таскали из дома. «Куда делась сахарница?» — «А я откуда знаю, я не брал». На следующей неделе исчезало пресс-папье, или скатерть, или подсвечник, и, конечно, «не знаю, не брал», а вещь через некоторое время совестливо возникала на своем месте. Но если пропадал молоток, то это уже навсегда. Без молотка все останавливалось.

В школе был большой актовый зал с амфитеатром и широкий коридор. Мы понимали, что нам повезло. Не в каждой школе такое найдешь. Мы тащили в коридор столы из столовой. Столы огромные, двигали всем классом, и из них сооружали сцену. На них расхаживали, прыгали и танцевали в обуви не по ноге, взятой напрокат в театральной костюмерной.

А на следующий день за этими же столами ели пшенную кашу, пили морковный чай и затевали новый спектакль, не забывая при этом собрать или выпросить остатки завтрака, чтобы в маленькой кастрюльке унести их с собой.

Продукты выдавались по карточкам, продукты невеселые, нормы скудные, и так хотелось выложить маме на стол школьную кашу — мою убогую, но гордую лепту в семейный котел.

...Помню, написал пьесу сын Корнея Ивановича Чуковского, Николай, впоследствии талантливый писатель, а тогда еще только ученик нашей школы. А ставил эту пьесу его друг и одноклассник Лев Арнштам. После окончания школы Арнштам учился в консерватории, стал пианистом, давал концерты, имел успех, музыкой был пронзен навсегда, а потом вдруг ушел в кино и стал известным режиссером после своих фильмов «Подруги», «Друзья», «Глинка» и других.

Оба они, и автор и режиссер, были старше меня на два класса. В школе этот возрастной разрыв ставил меня в подчиненное положение «пацана».

Пьеса Коли Чуковского была написана в жанре сатирической аллегории. Действие разворачивалось на земле и в аду, среди чертей.

Черт, лихой красавец Дардинас («Сыграю сам», — заявил Арнштам), влюблялся в белокурую принцессу и бросал героиню пьесы Чертецию.

Спешите же дочь, спешите Чертеция,
Спешите к принцессе во дворец,
В смоле кипящей будет греться
Тебя обидевший наглец

— взывал царь чертей Страшило XXIII, которого играл автор. Но Чертеция, отвергнув месть и не в силах совладать со злосчастной любовью, кончала жизнь самоубийством. Ее предсмертные слова, важные в развитии сюжета, услышал чертенок. Он-то и должен был сообщить их во всеуслышанье.

Мне было лет тринадцать. Я был небольшого роста, щедро оформленный ярко-черными волосами, и роль чертенка дали мне. Я должен был выйти, склониться над умирающей Чертецией и повторить ее слова: «Не вините меня» — единственную мою реплику. Но почему-то легко и настойчиво вылетало из меня: «Не винуйте меня»!

— Опять, черт возьми! Ты что, с ума сошел? Сто раз повтори перед выходом!

По приглашению Корнея Ивановича решено было генеральную репетицию провести на квартире у Чуковских. Мы вынесли из столовой обеденный стол, освободив пространство для сценического действия, волнуясь и налетая друг на друга, расставили стулья для наших весьма просвещенных зрителей. Их было четверо. Корней Иванович Чуковский — поэт, переводчик, критик и литературовед, человек талантливых и острых суждений, и его жена Мария Борисовна, художник Мстислав Валерьянович Добужинский, снискавший славу изяществом своего рисунка, очарованием и поэтичностью своего графического искусства (даже в те времена общей несытости, бедности и вынужденного невнимания к своему туалету Добужинский всегда появлялся подтянутым, в белоснежной рубашке и при галстуке, что придавало ему торжественный, слегка надменный вид, а нас, актеров, еще больше встревожило), наконец, Николай Николаевич Евреинов, писатель и режиссер, занимавший в театральном мире позицию эстетствующего новатора. Когда все они вошли, мы, актеры, по

школьной привычке лихо вскочили для приветствия, вытянув руки по швам и вызвав тем самым лукавство в светлых глазах Чуковского. Неистощимый на выдумки Корней Иванович охотно потворствовал пристрастиям своих детей к сочинительству и к всевозможным артистическим затеям, испытывая при этом беспокойные чувства болельщика.

Уважаемые зрители заняли места, и представление началось. Когда действие докатилось до меня, каждый из участников, помня о моей назойливой оговорке стал подсказывать. И на всю комнату нестройным хором прозвучало: «Не вините меня!» Я услышал, выдержал паузу и четко произнес: «Не винуйте меня!», за что в темном коридоре — вроде за кулисами — заработал несколько подзатыльников.

Я не знал, как принимали представление наши зрители, реплика моя шла почти в конце, и едва ли не весь спектакль я провел в этом темном коридоре, время от времени вперяясь в замочную скважину, чтоб не пропустить свой выход. Потом я узнал, что Евреинов очень одобрил сцену в аду.

Шестеро чертей — все в черном — лежали на полу, шестеро чертей, стоя, держали их за вытянутые руки и быстро-быстро вертели по кругу.

За этот «дьявольский круг» Евреинов пригласил пятнадцатилетнего школьника Лелю Арнштама на работу в свой театр. Это прибавило престижности и автору и режиссеру. А я... запомнил подзатыльники.

Запомнил! На премьере Арнштам показал мне пистолет-пугач и энергично предупредил: «Ошибешься — выстрелю». Я на коленях около умирающей Чертецин, Арнштам в кулисе, не свожу настороженных глаз с направленного на меня пугача и внятно произношу: «Не винуйте меня!» Проклятие! От Арнштама пришлось прятаться.

Мой «чертовский» сбой меня не смутил и не отбил страсти к подмосткам. Я не отступил. И до окончания школы в нашем драматическом кружке был актером и режиссером. Старался выбирать себе роли по приблизительному соответствию с моей внешностью и характером, но иногда и потому, что не находилось

исполнителя и надо было выручать спектакль. ...Недавно выхожу на улицу. Из-за угла показывается Симон Дрейден, критик, писатель, литературовед.

— Здравствуй, Шура!

— Здравствуй, Симон!

И молча расходимся в разные стороны. А не он ли шумел на репетициях школьного драмкружка, которым мы оба так дорожили? Дрейден был старше меня на два класса и был режиссером. Я знаю, чем занят он сегодня — заканчивает книгу «Ленин в театре». Он приблизительно знает, над каким сценарием работаю я.

День сегодняшний теснит день вчерашний, и отрочество, юность меркнут в памяти, но порой случайная встреча выталкивает из закоулков памяти нечто заброшенное, полустертый штрих времени.

Помню, Дрейден ставил «Джимми Хиггинса» Синклера. Негра Джимми, пламенного борца за рабочее дело, играл я. И я беспощадно вымазывал жженой пробкой лицо и руки, хотя мыло отпускали по карточкам, его и без того не хватало, и значит дня два-три, а то и больше, я буду размализован коричневыми пятнами, но это несколько не останавливало меня. А Симон Дрейден еще и кричал перед спектаклем: «Не жалея себя» Белых пятен не оставляй! Ты негр, а не клоун!»

— До свиданья, Шура!

— До свиданья, Симон!

Он едва тащит портфель, набитый книгами или рукописями, и мы друг друга не задерживаем.

Приходит час, когда забавные воспоминания вызывают не улыбку, а тоску. Соучастники или свидетели спешат разойтись, будто пугаясь пыльной давности прожитых дней...

...В витиеватой сказке Алексея Ремизова «Царь Максимилиан» я играл царя. В гневе протыкая шпагой своего сына принца Альберта, я попросту повторял картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». В кружке эта мизансцена считалась «находкой». А на уроках я то и дело схватывал «неуды».

Многое из того, что входило в учебную программу по литературе, мы играли у себя в драм-

кружке. Сухие выкладки учебника оживали в непосредственном соприкосновении с персонажами, которых мы старались воспроизвести на наших подмостках из столов. Уверен, что это помогало нам самостоятельней осмыслить свое отношение к героям, познать человеческую природу вообще и осознать идею, выраженную в произведении. И... не совру — ни теоремы, ни алгебраические формулы, ни таблица Менделеева не усваивались с такой же охотой и с таким же успехом. То была пора неустойчивого школьного распорядка и некоторой вольности в отношении к школьным дисциплинам, наряду с уроками было много шумных собраний и самодеятельных занятий, но все это еще должным образом не сочеталось друг с другом. Шли поиски новых форм обучения.

Одно время ввели так называемый Дальтон-план. Класс делился на бригады. Надлежало сообща готовить уроки, своими силами подтягивая отстающих. Может быть, в теории это выглядело и здраво, а на практике: собирались, галдели, время летело, уроки наспех. А бригадир еще отдуваться за ленивых, за нерадивых, за «кружковцев» вроде меня. Не хочет бригадир уронить честь бригады, вот и покрывает чужие пробелы своим усердием. Ох, немало образовалось потом предо мной неосвоенных пустошей, которые пришлось заселять ранее отвергнутыми знаниями.

Когда я кончал школу и мне в последний раз проставляли отметки, и я краснел и волновался в ожидании неизбежных кусачих неудов, учитель математики Сергей Павлович Полежаев печально промолвил:

— Ставлю вам удовлетворительно. Понимаю, что ваша жизнь не будет связана с высшей математикой.

Сергей Павлович даже защищал меня на педагогическом совете и, как математическую аксиому, объявил: «Он будет актером».

Какое благородство, какую доброту проявил ко мне Сергей Павлович — радовался я, неблагоразумный. И не математика, а образ учителя С. П. Полежаева сохранился в памяти.

Когда мы с Хейфицем долго искали фамилию для нашего «Депутата Балтики», справедливо полагая, что в художественном произве-

дении имена и фамилии звучат, как деталь характеристики персонажа, я вспомнил: «Полежаев». На все лады повторив «По-ле-жа-ев», Хейфиц воскликнул: «Принято!» Разумеется, для Сергея Павловича это мелочь, пустяк, может быть, он и фильма-то нашего не видел, но я был страшно рад. Вроде учителя своего добрым словом помянул.

Дома своим стремлениям я поддержки не встречал. Нас было шестеро у матери. Отец умер, когда мне было полтора года, а старшей сестре десять. К семнадцати годам от меня требовался точный выбор профессии, которая могла бы прочно и навсегда обеспечить мою самостоятельность. Все эти «комедиантские затеи» воспринимались, как пустая забава, отвлекающая от настоящего дела. Как футбол, которому я тоже отдал немало энергии и страсти.

Мы били во дворе рваными башмаками по плотно увязанным тряпкам — откуда было взять мяч, роскошь, кожаное чудо? Кстати, потом я играл правого защитника в футбольной команде Союза работников искусства. Но и эта честь не успокоила бы мою мать. Самой перспективной в годы восстановления нашей страны считалась профессия инженера. Инженер — это звучало внушительно. Каждый родитель мечтал об этом для своих детей. Но ведь я был безнадежен для техники. Вот брат — другое дело. Ну, тогда остается медицина. Не могу и это. Вот старшая сестра — другое дело. От всех настояний я был защищен бронеустойчивым стремлением к театру, где-то в туманности таился кинематограф. Я был упрям, дома считали: неудачник. Ну как тут не вспомнить с признательностью учителя моего Николая Павловича Анциферова, не только угадавшего мою склонность, мою непреклонность, но и отнесшегося к этому с уважением.

●
«Художественное произведение имеет двойную жизнь. С одной стороны, оно является вещью, представляющей собой самодовлеющую ценность, вещью, принадлежащей векам и каждому времени по-новому. Она как бы меняется в потоке времени, становясь частицей новых культурно-исторических организмов. Для ее восприятия не нужно экскурсов в область истории

искусства, никаких биографических справок. Художественное произведение прекрасно само в себе, и язык его силен и ясен.

Это истина, но не полная истина.

Создание искусства имеет и другую жизнь — жизнь, связанную с творцом и эпохой, жизнь историческую, доступную только историку через научный труд, сопряженный с интуицией. В данном случае художественное произведение есть реализованный продукт человеческой психики, оттиск духа творца (индивидуального или коллективного).

Так писал Николай Павлович Анциферов в своей книжке «Петербург Достоевского». Писал в 1923 году, а мне она понадобилась в 1978-м, когда я собрался ставить фильм о Достоевском. Книжка вышла с рисунками Добужинского. Перелистывал я ее, и показалась она мне «старой знакомой», хотя никогда раньше с ней не встречался. Но был в моей жизни Анциферов, коснулся меня и Добужинский. Давно нет на свете ни того, ни другого. Сказать бы сейчас Николаю Павловичу, перефразируя его слова, что и сам Достоевский уже «принадлежит векам и каждому времени по-новому» и потому также «меняется в потоке времени», и что мне снова, как в давние годы, пригодились мысли моего старого учителя.

Стучись в разные двери

Окончена школа. Последний спектакль на сцене из столов — наше прощание друг с другом, наше завещание остающимся. Последний школьный вечер: вскладчину купили арбузов, много, чтоб до отвала, нарезали огромными ломтями и опьянялись их розово-красной мякотью, припорошенной серебром, сладкой сытостью и легкомыслием надежд. Получена скромная справка о среднем образовании. По-нашему, мощный документ — отныне ты вправе сам определить свой удел.

— Не ошибись! Да нет! Никаких колебаний. У меня раздумий не было. Была тяга, давнишняя, крутая, не подвластная никаким уговорам.

К огорчению всей семьи я выдержал экзамен в драматическую студию при бывшем Александринском театре.

«Что ты делаешь?», «Глупое твое упрямство», «Время пройдет — одумается», «Жизнь покажет», — неслось в мою сторону. А я уже студент драматической студии. С гордостью открывал дверь, для посторонних запретную, для меня заветную, с многообещающей надписью «Служебный вход». За этой дверью я впервые столкнулся с крупными актерами без грима. Человек как он есть. Я был растерян перед их голосами, слишком нарядными для обыденной жизни, элегантностью осанки, модными шляпами.

Я был смущен их импозантностью и, украдкой, на ходу поглядывая на себя в зеркало, убеждался, что таким я не стану, не смогу. И все равно в сторону не подался. Поначалу задевало и настораживало ощущение, что актер вне роли, без грима, без сценических атрибутов был от меня дальше, чем когда он существовал в чужом образе и действовал на сцене. Но начались занятия, частые встречи, и рабочая обстановка отбила мне наивное восприятие актера за олушечным занавесом.

По утрам я устремлялся в студию, а возвращаясь домой, замирал у кинореклама, как в детстве, и считал свое постижение театрального актерского мастерства ступенькой на пути к кинематографу. А в это время на экраны уже выходили содержательные, серьезные фильмы, в них угадывались зреющие возможности подлинного искусства. А как я возликовал, узнав о частной учебной киностудии Гардина! Театральный актер и режиссер, человек талантливый и энергичный, Гардин, увлекшись кинематографом, охотно снимался, ставил картины и даже открыл мастерскую — кино требовало своих актеров и своих режиссеров. Вот оно, что мне необходимо. За это я быюсь. Пошел к Гардину.

Экзамен. В просторной комнате, в которой проходили занятия, помещалась огромная рама из черного бархата в пропорциях кинокадра, освещенная изнутри лампочками. Актер не волен был пользоваться пространством свободно, он был ограничен этой рамой, кадром. Гардин предложил мне встать в раму и продемонстрировать, с чем я собираюсь идти в кинематографию.

Ну что ж, я «обрамил» себя — необычно, но

интересно,— не помню, что прочитал, сыграл этюд и был принят Гардиным в ученики.

«Приближаюсь,— думал я, счастливый,— какая жизнь складывается!» И... не сложилась. Уроки у Гардина были мне совсем не по карману. А на что надеялся, я и сам не знал. Только три раза побывал я у Гардина.

И я продолжал заниматься в драматической студии при Александринке. Обучали там бесплатно, профессионально, и было все чрезвычайно интересно, но томила меня горечь — не знал я, как подступиться к кино. И вдруг услышал о существовании Института экранного искусства и всполошился, и замечтался, и заметался. Учебный год уже начался, но мне разрешили туда экзаменоваться. Итак, снова экзамен!

Первый тур: требуется на двенадцати фотографиях изобразить радость, гнев, иронию, ужас, печаль, гордость, страх и так далее. Определялась «фотогеничность». Понятие, давно увядшее за ненадобностью. А тогда это слово было модным, фотогеничность — знак незаурядности. Назвать девушку фотогеничной — значило одарить ее самым современным, самым желанным комплиментом.

Фотогеничен ли я?

Пошел фотографироваться к оператору Вишневному, отцу писателя Всеволода Вишневого. Вишневецкий командовал: «Радость!» Я — радость. «Чик,— говорил он,— готово». Вишневецкий: «Гнев!» Я — гнев. «Чик — готово!» И так двенадцать раз.

Представленные фото удостоверили: фотогеничен.

Второй тур. Требуется сыграть этюд в классе у Александры Яковлевны Гламы-Мещерской. Знаменитая драматическая актриса 80—90-х годов прошлого века, много игравшая в провинции и в Москве, уйдя на покой, согласилась передать свой опыт будущим киноактерам. При этом Глама-Мещерская никогда в кино не ходила, очевидно, считая это низменным развлечением, дальним балаганным родственником театра.

В 1919 году «еще Петроград жил на бивуаках, еще мы сидели на голодной «осьмушке», — вспоминала она позже, — еще бездействовал те-

лефон и трамвай... а уже на очереди разработка проекта школы экранного искусства. Подобных школ еще нигде в мире не было. Наплыв огромный».

Когда я поступал туда в 1924 году, школа была преобразована в институт. Помещался он на Сергиевской улице (ныне улица Чайковского) в доме № 28, в роскошном особняке со старинными нарядными каминами на вальжной беломраморной лестнице. Мастерская Гламы-Мещерской занимала бывший биллиардный зал, где примостилась немощная печка «буржуйка» с черной посконной трубой.

Когда я вошел в класс, там велись занятия по массовой выразительности. Человек тридцать студентов изображали бурлаков из картины Репина. Аккомпаниатор для настроения играл на пианино «Дубинушку».

На первом плане два красивых брюнета, сосредоточенно стиснув зубы, натужно двигались под музыку, стараясь на совесть передать тяжесть лямок, изнеможение, всю-то горькую народную судьбину...

Это были будущие режиссеры «Ленфильма» Иосиф Хейфиц и Михаил Шапиро. Ох, тяжела ты доля бурлацкая! Шапиро был в модных, роговых очках по прозвищу «очки-велосипед». При каждом усилии бурлака они сползали на нос, а он нервным подергиванием головы отсылал их на место.

Так впервые встретился я со своими будущими соратниками.

Впоследствии Хейфиц создал фильмы, которые вошли в историю советского и мирового кино. Шапиро стал известен фильмами-сказками и музыкальными картинами («Золушка», «Катерина Измайлова» и другие). А в тот незапамятный час первой встречи мне бешено хотелось внедриться в их бурлацкую шеренгу.

Глама-Мещерская расположилась в золотом кресле времен Екатерины II. Предложила мне сделать этюд на тему «Змея подколотная». Она дала тему, три минуты на обдумывание — змея ползет, извивается, змея шипит, вот-вот ужалит,— произнесла: «Картина!» — и я замер в позе. Я замер змеей подколотной и был принят. С этой «змей» и началось мое пожизненное приобщение к кинематографу.

И. Хейфиц. А. Зархи.
Середина 30-х гг.



Предложив тему, Глама-Мещерская выбирала момент наибольшей выразительности в имитации студента и, фиксируя чужую позу, своей позы никогда не меняла. С кресла никогда не вставала. Ничего не показывала. Надо было пронзительно мобилизовать собственную ретроспективную наблюдательность и подчинить своей памяти и своему воображению тело и лицо!

Ну и кустарщина! — справедливо улыбнется современник, студент любой театральной студии или ВГИКа.

Но, думается мне, что искусство начинается с поисков подобия. Живопись и скульптура возникли из подражания зримому, музыка — из подражания слышимому, актерство — из подражания чужому облику и характеру. И даже в старинном высоком искусстве японского театра «Кабуки» или совершенно ином искусстве итальянской «комедии дель арте», создавшем для актеров сценические маски как символическое изображение персонажа, даже и здесь, пожалуй, в основе лежало подражание. Изначальная азбука актерской выразительности начинается с имитации. «Наблюдай и имитируй», — утверждает крупный французский артист Жан-Лун Барро.

Но берегись оступиться в натурализм, в то чрезмерное приближение к оригиналу, которое

лишает произведение личного творческого осмысления, а зрителя собственных фантазий, домысливаний, дочувствований. Не унижайся до обезьянничанья.

Чешский искусствовед Сава Шабуок приводит любопытный исторический пример: современнику Платона, Тимофею, сенат Спарты вынес порицание за колоритное воспроизведение криков роженицы в сцене, изображающей стелания Семелы при рождении Диониса. Слишком натурально.

Даром имитации, доведенным до высокой степени мастерства обладал Николай Черкасов, выпуклостью мгновенного перевоплощения восхищают Аркадий Райкин, Евгений Лебедев, причем, бесспорно, в основе создания художественного образа лежит умное и тонкое постижение характера персонажа. Благодаря этой своеобразной «мастерской человеческих воскрешений» зримо возникает все многообразие индивидуальных особенностей человека.

Когда мы с Хейфицем и тридцатидвухлетним — а нам и того было меньше — Черкасовым строили образ семидесятипятилетнего профессора Полежаева, мы шли от индивидуальных особенностей русского ученого Климента Аркадьевича Тимирязева. От его мировоззрения, научных открытий, от его душевной устремленности... А потом перед нами встала за-

дача — как скомпоновать, сообразуясь с личностью артиста Черкасова, его внешний облик с характером героя в гармонии художественного образа? В этой подготовительной работе Черкасов со свойственной ему неугомонной стастью жадно подбирался к образу Полежаева изнутри. А уж потом, в процессе работы, мы все вооружились его чутьем, его мастерством, его актерской потребностью «наблюдать и имитировать».

До этих рассуждений мне, безопытному новичку, было еще далеко. Тем не менее занятия в классе у Гламы-Мещерской были, как гаммы для музыканта — в них оттачивались не мысли и чувства, но необходимая техника игры. За этим мерещилось нечто заманчивое, главное.

В 1924 году разработать учебную программу для будущих кинематографистов было не так просто. Ни обобщающего опыта, ни традиций, ни значительных критических исследований природы кинематографического творчества. С одной стороны, рутина, повторение старых приемов, навыков, заимствованных у театра, с другой — захватывающий поиск, в движении своем еще ничего не закрепляющий теорией. Был Кулешов с его монтажными открытиями, ошеломляющими и обнадеживающими, начинались фэкссы со звонкими декларациями и яростным стремлением сотворить новый революционный кинематограф, начинался огромный Эйзенштейн. Но в систему обучения еще ничего толком не укладывалось, одно с другим не увязывалось. Стабильным было только будоражащее всех предчувствие — у порога новой жизни стоял феномен, которому предстоит утвердиться десятой музой.

Экран еще не заговорил. Актеру надобно было научиться в совершенстве владеть лицом и телом как безупречно тренированным инструментом для передачи мыслей и чувств, заставить зрителя в немом кино услышать интонацию речи. Это не театр, где голос, звучащее слово — основной убедительный компонент актерской выразительности. Не пантомима, где речь не несет никаких функций и достоверность сопрягается с сугубой условностью. Кинематограф требовал особой пластической виртуозности, лапидарной сдержанности поведения перед

киноаппаратом, реалистичности в изображении характеров. Кроме того, необходимо было освободиться от наследия сценических подмостков, которое приносили на экран театральные актеры. А учебный метод был неуверенным — путь в потемках, на ощупь, с подножками наигрыша.

Вероятно, в глубине души мы понимали, что в преподавании было много неуклюжей архаичности, чуждой кинематографу, но сама по себе атмосфера беспрестанного разыгрывания друг с другом щедро замысливаемых сюжетов, атмосфера студийности — содружества молодых людей, одержимых кинематографом, увлекала и обнадеживала.

А через год все рухнуло — институт закрылся. Как же быть? Расстаться с думой о кино, теперь еще более стойкой? Что делать? Возвращаться в театральную студию при Александринке? А кино? И притом в театральной студии занятия по утрам, а в институте — вечером. Но я теперь днем работал учеником на печатной машине в типографии «Омега» и бросить работу не мог. Никак не мог.

Типография была небольшая, помещалась она на Песках — и померзнешь, и промокнешь, и взбесишься от нетерпения в ожидании трамвая, и, наконец-то, повиснешь на площадке переполненного вагона. А нередко прокатишься лихачом на «колбасе», то есть на буфере. К своей машине, к «американке» никогда не опаздывал.

После школы, драматических кружков и литературных представлений я попал в настоящую рабочую среду. Думается, не ошибусь, если отмечу, что тогда кадровые типографские рабочие почти всегда оказывались самыми передовыми. Может быть, печатное дело само по себе располагало к знаниям, к большей исторической осведомленности.

В то время кипела борьба с троцкизмом. То гнев, то рассудительность, но всегда убежденная непреклонность в противостоянии троцкистской линии производила впечатление надежной рабочей монолитности. Там я воспринял остроту и накал политической жизни внутри страны не умозрительно, не в остраненности школьных и студийных увлечений, а, как гово-

рится, «из первых рук». С той поры я завел записные книжки и, как добро в копилку, записывал в них какие-то события, черты характера, случаи, словечки, поворот чьей-то судьбы...

...«Отец — сыну пограничнику: «Защищай Советский Союз. Помни, что твой дед был крепостным, получал пять копеек в день».

Помни!

...«Собрание. Запели «Интернационал». Все встают. Встает и мать, кормящая грудью ребенка. Встает мадонна.

Вставай... весь мир голодных и рабов!»

...«Надпись «улица Мирового Октября», а на той улице и всего-то пятнадцать покосившихся домишек.

Мы знаем — город будет!»

Все три записи — краткие приметы времени. Вера в свою правоту, в свою силу. Вера в будущее. Пафос и быт сопрягались. Масштабы мечты перекрывали еще непреодоленную скудость реальной обстановки.

Комсомольские собрания отражали движение жизни, проходили звонко, взволнованно, и свое, личное органично переплеталось с общественным. «Участников» было больше, чем «созерцателей», декоративно заполняющих помещение.

«Прошу принять меня в ряды РКСМ...» Семнадцать лет. Ты на пороге взрослости. Ты знаешь устав и программу комсомола, и отличие марксизма от идеализма, и ты готов бороться за идеалы коммунизма, и ты приемлешь это сердцем, как веру, и этим гордишься. Так прояви себя активным и принципиальным в работе и в быту... Докажи! И старались.

«Прошу принять меня в ряды членов РКСМ...»

В комсомол я вступил в типографии.

...На таком же собрании рабочей молодежи принимали в комсомол сварщицу Катю из моего фильма «Высота». Рассказала биографию, незатейливую, но драматичную — ее детство обуглено войной.

— А как у тебя с курением? — вопрос.

— Бросила я.

Неправдоподобно? Наивно?

А ведь было.

— Товарищи, это невозможно, сколько мы курим!

— Не продохнуть!

Ради острого ощущения своей независимости, мужественности и, чего греха таить, моды, в ранней юности мы лихо набрасываемся на курево. Из-за плохих дешевых папирос целыми днями жили в непробиваемой толще вонючего дыма. Решено: с этим пора бороться! И кто-то, самоотверженный, бросился вперед: «Я, такой-то, бросаю курить и вызываю такого-то!» И выкладывается из кармана на стол коробка папирос, как граната, которой не след взорваться. Бросали. Не навсегда, правда.

Я врос в эту жизнь — днем типография «Омега», вечером Институт экранного искусства. И вот не стало института, образовалась никчемная пустота. Жизнь покосилась. Но за прошедший год там, в институте, сколотилась маленькая группа, где каждый уверовал: ничего, кроме кино. Не отступать! Любым способом пробиваться в дом на Кировском проспекте, где просто не дает покоя небольшая вывеска «Ленинградская кинофабрика «Совкино».

Выбираемся сначала на боковую тропинку. В те годы существовала общественная организация под названием ОДСК — Общество друзей советского кино, под почетным председательством Ф. Э. Дзержинского. И мы, несколько студентов бывшего Института экранного искусства, решили примкнуть к этому обществу и заняться пропагандой советской кинематографии. Мы заявили в киносекцию культотдела Ленинградского совета профсоюзов с просьбой включить нас в работу.

Киносекция, объединявшая киноустановки в рабочих клубах, просуществовала с 1924 по 1927 год. Председателем ее был Борис Михайлович Филиппов. Прошло время, и имя его стало известно всем артистам и писателям, так как он долгие годы, уже в Москве, возглавлял Центральный дом работников искусств, а потом перешел в Дом литераторов, щедро вкладывая в свою работу горячность, дружелюбие и организационный талант. Ответственным секретарем киносекции был Фридрих Эрмлер. А мы — инструкторы ОДСК. Днем работали кто где, а вечера принадлежали кино. В кинотеат-

рах и в рабочих клубах делали доклады перед картинами, устраивали встречи со зрителями, проводили диспуты по поводу просмотренного фильма, одним словом, всячески активизировали доброе и заинтересованное отношение к молодому киноискусству.

Кроме того, мы старательно наблюдали за впечатлениями по ходу действия фильма. Записывали, на каких кадрах раздавался смех, на каких плакали, отмечали возгласы одобрения, либо недовольства, либо бесстрастия... Это называлось «учет реакции кинозрителей». Сводки эти обрабатывались, как свидетельство успехов или просчетов авторов фильма. Так кустарно, наивно, но искренне занимались тогда изучением нужд и запросов рабочего зрителя, его непосредственным восприятием. Такова была «социология»!

В свободные от ОДСК вечера мы собирались для учебных занятий. Ну и «учеба», если подумать! Да мы и не обольщались насчет своей жалкой системы обучения, но не могли, не смели лишить себя надежд. Никаких перспектив, никаких цветущих дорожек, но центробежная сила стремлений толкала нас навстречу нашей кинематографической судьбе. Эта сила была изворотлива, была находчива, влекомые ею, мы потихоньку забирались в комнату на четвертом этаже во Дворце труда.

Торжественное здание на людной площади. Здесь некогда помещался Институт для благородных девиц.

И вот теперь здесь, в одной из огромных комнат одним из многих столов владел бывший студент нашего Института экранного искусства, тоже инструктор ОДСК. Кончался рабочий день, и толпы людей энергично покидали Дворец труда. Безлюдные коридоры становились гулкими, к высоким окнам прижимался влажный осенний вечер... Пусто. Тихо. Мы проникали туда незаметно — вроде бы сотрудники, вроде замешкались — и скрывались в знакомой комнате. Из столов городили декорации, атрибуты канцелярщины преобразовались в любой предмет, угодный воображению, и мы погружались в мир выдумки и импровизации. Мы делали этюды мимические, не подавая голоса, используя предметы. Мы делали этюды, пола-

гаясь лишь на собственный вкус и на нелюбимую оценку товарищей. Но «в кадр», всегда не кстати, врывалась уборщица: «Это что еще за баловство тут происходит?» Для нас не звонок, а тряпка и веник были сигналом к концу занятий. Прерывалась увлекательная игра-урок, побоку фантазия, нехотя расставлялись по местам столы, счеты, чернильницы, и мы молча расходились под законную воркотню старухи. Ладно, что ж делать? На сегодня все.

Но долго так продолжаться не могло, не правда ли? Значит, надо искать новую тропу. Думали, совещались, судили-рядили...

— Ребята, а что, если...?

— А почему бы и нет?

И мы отправились в ленинградский Пролеткульт. Там гнездились художники, там работал театр рабочей молодежи, ТРАМ, почему бы не организовать и киномастерскую? С этим мы обратились к руководителю Пролеткульта Я. А. Смирнову. Наша настойчивость показалась ему убедительной. «Все, кроме денег», — сказал он.

— Прекрасно, товарищ Смирнов! Согласны, товарищ Смирнов!

Мы получили помещение и флаг организации.

Честно говоря, мы не вдавались в подробности пролеткультовских теорий, их манифестов и полемики с другими направлениями в литературе и в искусстве. Мы соотносили наше намерение только с их театром, с ТРАМом, и с возможностью обрести пристанище. Так образовалась киномастерская Пролеткульта. Кстати, почти все, кто входил в нее, впоследствии работали в кино, стали профессионалами, кто — режиссером, кто — монтажером, кто — директором съемочной группы.

Программа была коротка и запальчива:

1. Завоевание права на творческую работу в кинематографии.
2. Борьба с одряхлевшими формами дореволюционного кино и развитие новой советской кинематографии.

«Дух века требует важных перемен и на сцене драматической», — писал Пушкин. Сказано просто, точно и навечно. Это можно отнести ко всем искусствам. И, конечно, к ис-

кусству кино: мудрость его в том, чтобы истинно выражать «дух времени».

В понятие «новая кинематография» мы вкладывали отображение новых советских форм жизни, новой морали, новых людей, при этом постоянно памятуя о непрестанных поисках эмоциональной выразительности.

Мы очень старались наладить теоретический курс, считая его необходимым для своего кинематографического образования. Мы мечтали приплыть в заветный мир кино на хорошо оснащенном корабле, а все еще болтались на смешной утлой лодочке. Мы рассудили так: все мы работаем, значит, из своей зарплаты будем вкладчину оплачивать преподавателей. Пригласили сценариста и критика Михаила Юрьевича Блеймана, киноартиста Петра Кириллова, режиссера Василия Федоровича Федорова, ученика Мейерхольда.

Были они молоды, наши преподаватели, и, занимаясь с нами, тоже нередко петляли по дороге только еще зарождавшегося киноискусства, проторенной во многом по воле случая и без всяких гарантий на успех. По сути, делали мы свои первые шаги в кинематографе все вместе.

Блейман разбирал с нами теоретические вопросы молодого киноискусства, полемично и тонко анализируя сценарии и фильмы. В своих оценках часто был запальчив, субъективен и, самозабвенно увлекаясь собственным анализом, был неумом, вероятно, таким образом проверял на прочность свои позиции. Но, пожалуй, именно это и сближало нас, а его эрудиция, юмор и при этом самое серьезное отношение к кинематографу рушили сомнения у колеблющихся, у тех, кто еще с тоской взирал на сцены настоящих уважаемых институтов.

Кириллов занимался с нами мимикой.

— Поднять правую бровь! Опустить! Поднять левую бровь! Опустить! Обе брови вверх!

Чтоб не терять времени, я «тренировал» брови то во время ходьбы по улице, то в трамвае, где меня принимали за больного, пораженного тиком.

Должно быть, отталкиваясь от античных масок, Кириллов демонстрировал нам, как то или

иное душевное состояние отражается на лице, причем найденное выражение канонизировал и требовал от нас точного повторения. Недоумевая и внутренне протестуя, мы занимались тем, что собирались опровергать. Занимаясь этим своеобразным тренажем, мы нарабатывали обреченное на слом комедианство.

Федоров возникал и исчезал, опалая нас отблеском мейерхольдовских исканий.

Одним из компонентов визуальной характеристики персонажа является движение. Как ходит человек? Тяжело ступая, косолапо или стремительно и легко выворачивая носки? Как садится? Осторожно опускаясь на сиденье или плюхаясь, не глядя? Как меняется рисунок и ритм его движений под влиянием обстоятельств? Какие предметы и каким образом помогают ему выразить настроение?

Часами перебрасывали друг другу мяч, не повторяя ни приема, ни броска его, отрабатывая таким способом технику движений — точность, быстроту или замедленность.

Подолгу занимались различными позами, определяющими то или иное состояние, в поисках наиболее выразительного рисунка. Мы искали переход от одного настроения к другому через перемену позы.

И если кого-либо из нас осеняла удача от соответствия внутреннего состояния с внешним выражением, у всех остальных возникало ощущение ясности и гармонии, и мы, будто совершив групповой прыжок вперед, победоносно считали, что находимся на верном пути.

Мы «работали с предметом», с вещью. «Самодовлеет вещь любая: плетенка, яблоко, будильник, торс, бутылка», — писал поэт Рафаэль Альберти о натюрмортах Сезанна. В актерском творчестве самодовлеют мысль, чувство, выраженные с помощью вещи.

Вот, возьми очки — вырази радость... гнев... растерянность... Папиросы, спички — передай ожидание... презрение... В руках телефонная трубка — что с вами: радостная весть? Испуг?.. Мгновенные зарисовки... Эскизы к портрету... Вещь помогала актеру выразить его состояние. Притом вещь эта, верно использованная актером, каким-то неизъяснимым чудом «очеловечивала» образ, приближа-

ла его к зрителям. Быть может, сейчас эти начала актерской техники кажутся элементарными, но ведь высшей математики не познать без знания арифметики, без краеугольных основ сложения и вычитания.

В то время я уже мечтал о режиссуре. Понимая при этом, что главная выразительная опора фильма — актер. И я хотел сам пройти его дорогой к мастерству исполнителя.

Иначе себе не представлял.

Как же можно без этого сработаться с актером, ощутить его природные возможности и найти общий для нас обоим путь к художественному образу, который ему, актеру, предстоит воплотить?

Но, конечно, у каждого режиссера свой метод работы с актером. Располагая специфическими возможностями искусства кино, режиссеры выстраивают художественную реальность фильма в зависимости от своих эстетических пристрастий. Вероятно, можно даже и «выручить» актера особым характером съемки, цветовым, световым осмыслением кадра...

Многое можно, но я предпочитаю главенство самого актера, чтобы вся суть замысла выражалась через живую его природу, конечно, помогая этому всеми визуальными и звуковыми компонентами кинематографа. И потому для меня был правильным тот путь, которым я, хоть и доморощенным способом, шел к режиссуре.

Я не стану рассказывать здесь все наши попытки — порой плодотворные, а порой никчемные — освоить актерское мастерство, и упоминаю я о них лишь потому, что с тревогой, с мучительным чувством сожаления сталкиваюсь в своей режиссерской практике с киноактерами талантливыми, но беззаботно отринувшими свой врожденный эффект наблюдательности, да еще при том не ведающими, что их руки умны, их ноги умны, их тела умелы и приспособлены к выразительности. Замечательная актриса Алиса Георгиевна Коонен вспоминает, как «Станиславский не раз говорил, что русские актрисы вообще страдают на сцене тем, что не умеют «носить руки». Этим недостатком, по его мнению, страдала даже Ермолова. А как же не думать об этом в кинемато-

графе, где малейшее движение пальца должно стать значимо, где едва приметным жестом должно доноситься до зрителя то, что порой словом выразить не дано?

— Александр Григорьевич, ну разве это так важно, как я сяду или как я закурю, важно мысль донести, — нередко раздается на репетиции.

— Конечно, — говорю, — но донести мысль нужно так, чтобы зритель не только расшифровал и понял ее, но чтоб она его пронзила, увлекла, запомнилась, а этого только словами не всегда достигнешь. К тому же и слова тускнеют, лишены интонации, как это теперь принято говорить. В вашем распоряжении, напомню, все ваше естество, обогащенное приемами особого мастерства.

А он, актер, пренебрегает. Или молчит, или спорит. И у меня, у режиссера, не возникает того просветленного ощущения гармонии от работы актера, когда точно найденная пластическая форма облекает мысли и эмоции, когда ярко и образно выявляется характер персонажа.

Киноискусство, постоянно развиваясь, не закрепляет свои открытия на долгие времена, оно не статично, как не статична сама жизнь, которая его питает. Позиция неумолимого опровергателя всего нового опасна — она ведет к застою, и все равно рано или поздно будет отвергнута. Но не менее опасно и то, что становится каноническим, еще не утвердив своего подлинного значения.

Предвижу возражения: к чему вы призываете? Вы хотите, чтобы актер «работал» изо всех сил голосом и телом? Теперь так не играют. Это старо.

А я отвечу: простите, ничего вы не поняли. Чем выше, многогранней исполнительское мастерство, тем ясней становится для нас, как неиссякаема реалистичность в игре актера. Истинный актер чуток душой и телом. Он жадно восприимчив. Душевная вялость, невыразительность, равно как и пластическая, слишком часто оставляют зрителя безучастным.

Мне скажут: но ведь не случайно возникла эта сдержанность актера на экране и на сцене?

А я скажу: виноват. Я вас не убедил, попробую объяснить еще раз. Как это ни парадок-

сально на первый взгляд, но я думаю, что тут сказалось обширное влияние Хемингуэя.

Разговорность его литературного языка, простота и нефункциональность его диалога — с одной стороны, ничего лишнего, а с другой — намеренно акцентированного — затаенно выражают истинность и полноту чувств и сложность характера. Проза Хемингуэя пленила своим щемящим соответствием подлинной жизни и вызвала огромное число подражателей. В ней нашли свой способ и манеру общения несколько поколений. На смену страстному многословию, открытому изъятию чувств

пришло немногословие, лаконичность и житейская простота. Возвышенное или трагическое не сообщалось прямо направленной речью, оно пульсировало между строк. Литературный стиль проник и на сцену и на экран, подчинив себе и стиль актерского исполнения. Оскудели выразительные когда-то речевые интонации, умерилось значение жеста. Но, проникнув в самые разнообразные сценические и кинематографические произведения, это направление, на мой взгляд, к сожалению, во многом способствовало однообразию актерской интерпретации, снижало многогранность актерского и

Стоят: И. Хейфиц, актер
А. Мельников, А. Зархи
(справа);
сидят: административный
работник студии
К. Пересыпкин, Т. Макарова,
оператор М. Каплан.
Конец 20-х гг



режиссерского мастерства. Одно дело — метод литературный и другое — сценический или экранный.

Книга дает право читателю самому представить героя в своем воображении, причем точность и полное соответствие авторскому замыслу будет зависеть от личности самого читателя, от его восприятия, уровня его интересов, образования. Театр и кино зрителю представляют героя готового. Актеру суждено в некотором смысле «навязать» зрителю свое видение и заставить его принять сыгранный образ как единственно возможный.

И второе, что, на мой взгляд, усугубило неполноценность актерской игры — это смущавшая долгое время боязнь формализма, стремление уничтожить всякую форму во избежание «впасть в ересь». Вот и получилось: донести мысль — это значит как можно проще ее произнести. На уровне информации. А не скучно ли?

На общем плане

...Разумеется, все, что касалось непосредственного участия в создании картины, невероятно занимало и волновало нас своей близостью к самому производству, но пока это ограничивалось лишь участием в массовках. Ну что ж, мы и тут казались себе приобщающимися к «нашему» делу, стараясь изо всех сил наблюдать съемочный процесс, хотя подчас это было практически невозможно. Кстати, и финансовый вопрос играл не последнюю роль в нашем весьма скудном бюджете, и так утешительно было расписаться после съемки в платежной ведомости.

От тех времен мне особенно запомнились две массовки.

...Режиссер Висковский, в ту пору уже ветеран кино, снимал большой исторический фильм «9 января». В числе нескольких тысяч человек, занятых в одной из массовок, были и мы с товарищами. Народная демонстрация под предводительством Гапона шла к Зимнему дворцу, к царю. Демонстранты доходили до определенного места, затем выскакивала пехота, за ней конница, и начиналась артиллерий-

ская пальба, для чего были наготове пиротехнические фугаски. Все действующие силы вступали по условному сигналу, и для того, чтобы достичь полной слаженности, правдоподобия и кинематографического эффекта, пришлось много времени и труда потратить на репетиции.

Снималась эта грандиозная сцена сразу несколькими операторами с разных точек. Помню, что Андрей Николаевич Москвин разместился на крыше Зимнего дворца, и его позиция казалась мне, страдавшему боязнью высоты, самой трудной и рискованной в этот холодный и до одури суевликий день.

И мог ли я тогда подумать, что всего через два года, преодолевая болезненный неистовый страх, я, уже режиссером, буду опять на той же самой крыше, и мы с Хейфицем будем снимать свой первый фильм «Ветер в лицо».

...В массовке у Висковского я шел в толпе.

— Дай кому-нибудь хоругви, — крикнул ассистент режиссера помрежу. Неважно кому. Он же будет на общем плане.

Хоругви дали мне. Собрать многолюдную массовку можно было только по воскресеньям. Первое воскресенье целиком ушло на репетиции и на освоение сигнализации. Второе воскресенье снова пришлось репетировать, а когда наконец-то все было налажено и можно было снимать, зашло солнце.

Третье воскресенье. Мобилизована вся съемочная аппаратура на кинофабрике. Снова заложены фугаски для артиллерийской стрельбы. Установлена начальная мизансцена. Итак, все на местах. Все приведено в съемочную готовность. Солнце светит с постоянством мощного осветительного прибора. Операторы заняли места, в последний раз выверяя композицию своих точек. Помрежи наэлектризованы до последней степени. Сейчас команда режиссера при съемке больших массовых сцен передается по радио или через микрофон, а в те времена для этого существовал только рупор, в который до хрипоты надрывался режиссер и его ассистенты, да еще выручали ноги помрежа, который бегал во все концы, как связной.

Было условлено, что Висковский, стоящий на вышке, с которой ему открывается вся сцена, поднимет руку с белым платком, что означает

«приготовились», затем резко опустит руку, что означает «начали».

В последний раз подозвал он своего ассистента В. Брауна (впоследствии известного режиссера) и, опасаясь промаха, спросил: «Итак, не забыли? Значит, когда я подниму руку с платком, — и показал, как поднимет, — приготовиться. Когда опущу», — он резко опустил руку и... о, боже мой, може, что делать? Что делать? Все пришло в движение. Двинулась толпа. Пошла пехота. Поскакала конница. Поднялась стрельба... Самоотверженно кричал режиссер, орали ассистенты, носились помрежи, но никто ничего не слышал, никто ничего не понял, и не было никакой возможности остановить это бесполезное действие. Лишь операторы, которым не было подано сигнала к съемке, бездействовали, наблюдая происходящее у не потревоженных аппаратов.

В следующее воскресенье я снова таскал тяжеленную золотую палку хоругвей.

Другая, запомнившаяся мне, массовка была более удачна для режиссера и менее удачна для меня. Было мне тогда лет семнадцать.

...Режиссеры Козинцев и Трауберг снимали фильм под названием «С. В. Д» — «Союз Великого Дела». Действие происходило во времена декабристов. Всю нашу учебную группу заняли в массовке на катке, предварительно спросив, умеем ли мы кататься на коньках и у кого они есть. У меня был один конек, но, конечно, и я поднял руку.

Украшенный треуголкой и бакенбардами, в одежде светского хлыща прошлого века, я бежал по льду на одном коньке как заправский уличный мальчишка, нарушая при этом общее плавное скольжение катающихся аристократов. Музыка. Свет. На лед вышел таинственный Медокс — Сергей Герасимов. И вдруг... свист — Козинцев останавливает репетицию.

— Этого мальчика нужно убрать, — крикнул он высоким начальническим голосом.

— На общем плане его не видно, — заметил Москвин.

Но ко мне уже подбежал помреж. Я снял треуголку, рванул бакенбарды и, оставляя позади себя блеск катка, интригующее серебро подсветок, деловитые окрики помрежей, весь

этот праздник перевоплощений, удалился. На своей виновато сгорбленной спине я уносил насмешливые взоры оставшихся счастливых.

Каток был устроен во дворе кинофабрики, съемка была ночная, трамваи уже не ходили, путешествие пешком по пустынному городу усугубляло обиду. Выйдя за ворота кинофабрики, я остановился у чугунного забора, куда доносилась возбуждающая медь духового оркестра, причудливые вспышки юпитеров, команда Козинцева: «Стоп! Хорошо!» — и, потрясая единственным коньком, я клялся отомстить. А кому? Бедному детству на одном коньке? «Я буду... я вам покажу...» — шептал я худенькому, молодому, очень главному Козинцеву, счастливчику Герасимову и всем тем на общем плане, кому повезло. Не удостоенный чести быть причастным к тому великому чуду киноискусства, которое происходило на заснеженной и ярко освещенной съемочной площадке, я бил несчастным коньком по резной решетке и долго бушевал у забора Ленинградской кинофабрики, которая стала через некоторое время моей подлинной школой и теоретического и практического опыта.

XIX . Окончание следует

М. Ямпольский

Палитра и объектив

О фильмах Юрия Норштейна

У меня не выяснены счеты
С пламенем, и ветром, и водой...

А. Ахматова

Связи между кинематографом и живописью многообразны. Тот тип живописи, который сформировался в Европе в эпоху Кваттроченто и просуществовал до конца XIX века, в значительной мере сформировал эстетику определенного вида художественного текста, который обычно связывается с эффектом реальности и, конечно, непосредственно смыкается с эстетикой кинематографа. Велико влияние живописи и на стилистику кино. Не нужно быть искусствоведам, чтобы заметить, сколь многим обязано «Старое и новое» Эйзенштейна «Крестному ходу в Курской губернии» Репина, в какой мере «День гнева» Дрейера питается стилистикой голландской живописи XVII века.

Вместе с тем живопись и кинематограф — искусства разные. Кинематограф размыкает ограниченность живописного пространства, с помощью монтажа и звука делая его многомерным, изменчивым и «многосоставным». Иной статус в кино приобретает и время, оно сжимается, разворачивается — течет.

Здесь не место анализировать сложные взаимоотношения между живописной и кинемато-

графической эстетикой. Поэтому, отметим лишь важность данной проблемы для кинематографа. Но особое значение она приобретает в одном из видов кино — мультипликации, которая как бы стоит на перекрестке этих двух и близких и далеких видов искусства.

Мультипликация заимствует у живописи свой материал, организует же его она по законам кинематографа. Вот почему именно на примере мультипликации особенно хорошо видны взаимоотталкивание и взаимопритяжение седьмого искусства со своим умудренным многовековым опытом предшественником.

Многие искусствоведы в своем сравнительном анализе живописи и кино подчеркивали некую априорную враждебность живописи физическому движению, временной динамике. Так, М. Сапаров, рассматривая живопись Возрождения (то есть вообще некоторый тип европейской живописи, тяготеющий к фотографизму и эффекту реальности), отмечал: «В период Возрождения неизменность предмета оказывается существеннейшей, и поэтому единица времени имеет границы сколь угодно широкие... Живописи недоступна эмпирическая мгновенность: изобразительное искусство предполагает пластическую организацию, а, следовательно, и организацию пространственно-временного континуума произведения. Поэтому применительно к живописи следовало бы говорить не о фиксации мгновения, а о его имитации»¹. Тот же автор подчеркивает, что открытие импрессионистами реального мгновения ведет к субъективизации живописи. Нельзя не согласиться с точностью этих наблюдений, коль скоро речь идет о европейской живописи. Пространственно замкнутая организация полотна, его выверенная пластика изолируют холст от мира, останавливают в нем течение времени. Внедрение эмпирической мгновенности поэтому и осуществляется в живописи с помощью разрушения этой замкнутости, подчеркивания как бы «случайности» взгляда, в конечном счете — субъективизации.

¹ М. Сапаров. Предыстория кинематографа как методологическая проблема. В кн.: «Методологические проблемы современного искусства», вып. 2, Л., 1978, стр. 131—132.

«Искусственность» мира живописи (по отношению к фотографическому миру) создает пространственно-временной континуум и резко обособляет живопись от физического движения. По мнению Ю. М. Лотмана, «живопись в паре с фотографией воспринимается как условная (в паре со скульптурой или каким-либо другим искусством она могла бы восприниматься как «иллюзионная» и «естественная», однако, попадая на экран, она получает антитезой фотографию). Насколько движение естественно гармонирует с природой естественной фотографии, настолько оно противоречит «искусственному» рисованно-живописному изображению... Если движение удваивает иллюзионность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра»².

В этом высказывании Ю. М. Лотмана сформулирован существенный парадокс мультипликации: противоположность «естественного» движения «искусственному» миру живописи. Важен и другой аспект: чем активнее представлено на экране движение, тем «искусственней» становится рисунок. Не в этом ли заключается объяснение того факта, что плоская марионетка в мультипликации, гораздо более ограниченная в своих динамических возможностях, стоит значительно ближе к художественной графике, чем, скажем, супердинамическая мультипликация диснеевского типа.

Однако из всех этих соображений, казалось бы, следует вывод, отнюдь не подтверждающийся действительностью. Коль скоро живопись сопротивляется движению, а мультипликация черпает свой исходный материал в изобразительном искусстве, было бы логично предположить, что мультипликация должна была бы приобрести некий более или менее статичный облик. В реальности же все происходит наоборот. Пожалуй, ни один другой вид искусства в такой мере не насыщен внутрикадровым движением, как мультипликация. Динамические возможности человеческого тела или даже техники (вспомним, какой энтузиазм



Ю. Норштейн

вызывало изображение, например, движущегося поезда от Люмьера до Ганса у поклонников кинематографического динамизма в эпоху немого кино!) не идут ни в какое сравнение с потенциалом движения, заложенным в линии, раскованной свободным воображением художника.

В чем же здесь дело? Как объяснить эту видимую теоретическую несообразность? Именно здесь мы и должны выйти за пределы живописной эстетики в область эстетики кинематографической. Кинематограф — искусство временное. Его существование немыслимо вне процесса, временного развертывания произведения. Но в таком виде кинематографа, как мультипликация, основным способом временного бытия оказывается движение. Н. Венжер в своем анализе выразительных средств мультипликации приходит к следующему обоснованному выводу: «Основным выразительным

² Ю. М. Лотман. О языке мультипликационных фильмов. В кн.: «Семиотика культуры. Труды по знаковым системам», вып. 10, Тарту, 1978. стр. 142.

средством мультипликации, особенно двухмерной, является движение, существующее лишь при проекции, а до этого — в воображении художника-мультипликатора. Это воображаемое движение, воплощаясь в фильме, само рождает художественное время и художественное пространство»³.

И хотя формула Н. Венжер грешит забвением собственно изобразительных средств художественной выразительности, она в своей полемической заостренности достаточно точно выражает суть проблемы. Для того, чтобы быть кинематографом, то есть временным искусством, мультипликация вынуждена класть в основу своей эстетики движение.

Таким образом, исходный парадокс оказывается верным, но лишь в перевернутом виде. Не материал (изобразительный) уничтожает внутрикадровое движение в мультипликации, но движение приносит в жертву материал — живопись. То, на чем мультипликация основывается — рисунок, становится в известной мере подчиненным элементом в иерархии изобразительных средств мультипликации. В странном единоборстве кинематографа и живописи побеждает первый. В конце концов мультипликация — это кино.

Мы хотим быть правильно понятыми. Когда мы говорим о подчинении живописи движению, то мы, конечно, не имеем в виду какого-то разрушения или нивелирования изобразительного материала, мы говорим лишь о возрастании меры условности изобразительного мира в мультипликации по отношению к пост-возрожденческой живописи.

Но с возрастанием меры условности из мультипликации уходят некоторые важные завоевания изобразительного искусства — и прежде всего тот неповторимый сплав пространства и времени, который и создает столь важную для живописи диалектику вечного и мгновенного, а в сфере пространства — соединение замкнутого и беспредельного или, выражаясь по-современному, присутствие в

одном «тексте» открытых и закрытых структур.

Конечно, такое возрастание условности дает и положительные результаты, вспомним хотя бы прекрасные фильмы загребской школы. Некоторые элементы живописи, особенно современной, вообще активно применяются мультипликацией; скажем, цвет, раскрепощенный внутрифильмовым динамизмом, как бы отрывающийся от своего традиционного для классической живописи носителя — неизменного предмета, телесности. Мультипликация последних двадцати лет дала нам превосходные образцы чистого и подвижного колоризма.

Но что-то и исчезает.

Вообще в более широком аспекте проблема живописного времени, пространства и движения смыкается с общим вопросом объединения внутри фильма разнородных по характеру своей знаковости элементов. Еще в 1932 году А. Довженко ставил аналогичную проблему по поводу соотношения изображения и звука в кино. Он, в частности, указывал: «Звуковому экрану свойствен дефект, который мы никак не можем одолеть. Звук — это колебания звуковых волн, а изображение на экране есть плоскостная фикция. Изображение условно, а звук реален»⁴. Довженко даже предлагал искать выход в области создания более условного звука. В звуковом кинематографе эти искания шли по линии усложнения звукового ряда, комбинации «естественных» шумов, голоса и музыки.

Мультипликация искала художественной однородности своих средств через возрастание условности изобразительного мира и специфику условного движения линии.

Означает ли это, что путь, избранный мультипликационным кино, единственный и абсолютный? Некоторые фильмы последних лет заставляют нас усомниться в непреложности устоявшихся мультипликационных методов. Нам кажется, что появляются первые и уже удачные попытки переосмыслить эстетику мультипликации, по-новому объединить кине-

³ Н. Венжер. Коммуникативные возможности мультипликации. В кн.: «Музы XX века. Художественные проблемы средств массовой коммуникации». М., «Искусство», 1978, стр. 244.

⁴ Александр Довженко. Собр. соч. в 4-х томах. М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 387.

матографический императив (императив текущего времени) с художественными возможностями изобразительного искусства.

Одним из возможных вариантов решения поставленной проблемы являются, на мой взгляд, два фильма мультипликатора Юрия Норштейна — «Цапля и Журавль» и «Ежик в тумане».

Правда, в своем стремлении максимально использовать художественные возможности живописи, Ю. Норштейн апеллирует не к европейской, а к дальневосточной живописной традиции (этому ничуть не мешает то, что «Цапля и Журавль» — русская народная сказка, а «Ежик в тумане» — сказка советского писателя С. Козлова). Обращение к Востоку легко объяснимо. Восточная (китайская и японская) живопись функционирует по несколько иным законам, чем европейская. В ней изначально задана большая мера изобразительной условности; отсутствие строгой линейной перспективы делает менее замкнутым живописный мир. Однако диалектика вечного и мгновенного здесь выявлена с такой же поразительной силой, хотя и несколькими средствами. Эти-то средства широко и использует Ю. Норштейн.

Одной из главных технических находок Норштейна является применение ярусных декораций в фильме, где действуют плоские вырезные фигурки. Режиссер фактически объединяет кукольную технику с традиционной перекладкой. Благодаря тому что изображение имеет реальную пространственную глубину, а не имитирует перспективу, возникает новое ощущение мира, столь непривычное для традиционных мультфильмов. Иногда, когда камера оператора А. Жуковского неожиданно начинает работать, как в игровом кинематографе, взмывая вверх и раскрывая перед зрителем туманную даль лугов в «Цапле и Журавле» или уходя в медленном вращении вниз, придавая изображению острый пространственный ракурс, как, например, в панораме дерева в «Ежике в тумане», ощущение глубины становится особенно острым.

Однако ярусная организация пространства

создает мир не реальной глубины, а квази-глубины. В этом мире нет линейной перспективы, нет точки схода идущих из глубины мнимых линий, организующих масштабы, являющихся осями, на которые нанизаны предметы. Мир мультфильмов Норштейна структурирован одновременно и пространственно и плоскостно. Глубина изображения условна, потому что не непрерывна, как в классической европейской живописи, а разорвана, дискретна. Перед нами иерархия взаимоудаленных плоских ярусов, рисованных кулис, расстояние между которыми условно. Зритель не в состоянии уловить и оценить реального расстояния от переднего плана до самого дальнего, оно одновременно и бесконечно и минимально, потому что масштаб измерения мнимый. Такая условная перспектива лишь косвенно знакома классической европейской живописи по знаменитым «ведутам» эпохи Возрождения, когда в глубине интерьера рисовалось окно, выходящее на далекий пейзаж, совершенно не соотношенный с пространством комнаты. Но зато такое кулисное построение пространства является основой китайской и японской классической живописи. Именно в дальневосточной живописи глубина строится на противопоставлении переднего и задних планов, перспективно не соотношенных друг с другом и объединенных лишь причудливой игрой линий и цвета. Разорванная глубина позволяет яснее противопоставлять объемы, произвольней совмещать их в плоскости. (Попутно отметим, что система жесткой линейной перспективы связана с определенным пониманием времени и образом движения. Непрерывность мира предполагала и непрерывность движения внутри этого мира, связанную с непрерывностью и размерностью текущего в этом мире времени; расстояние понималось как функция времени. С другой стороны, кулисная организация пространства позволяет более свободно организовывать временной континуум, спрессовывать его или растягивать по воле художника, то есть тем самым раскрепощает динамическую сторону изображения. Отчасти такое положение связано с тем, что кулисное пространство во многом, как показывают, например, иссле-

дования Б. В. Раушенбаха⁵, ближе к реальному «перцептивному» пространству, в то время как линейная перспектива скорее отражает идеальное, умозрительное пространство. Кстати, работы Б. В. Раушенбаха вообще заставляют нас по-новому взглянуть на фотографию и увидеть в ней наряду с объективной точностью отпечатка и свойство нормализовать, систематизировать мир, накладывая на него «умозрительную» сетку идеально соотносенных масштабных сокращений и взаимосвязей, отнюдь не свойственную нашему зрению.) Классическим для китайского пейзажа стало по меньшей мере двухъярусное построение пространства, когда на первый план выносятся часть пейзажа с деревом, архитектурным сооружением или людьми, а затем на неопределенно большом расстоянии от первого плана за дымкой тумана вырастают горы, ущелья, скалы. Фильмы Норштейна опираются на такое построение картины, а туман выступает исключительно важным художественным элементом в обоих фильмах.

Ярусная композиция кадра постоянно акцентируется режиссером. Для этого (особенно в «Цапле и Журавле») на передний план часто выносятся архитектурные детали, так что персонажи фильма масштабно соотносятся с ними, а угол зрения камеры сжимается, например, колоннами. Даже такой важный момент «Цапли и Журавля», как вальс, в котором упоенно кружатся птицы, снят через «препятствия» первого плана. Противопоставление планов не только создает ощущение глубины, но и исключительно важно для создания внутрикадрового напряжения, разрешающегося в кинематографическом монтаже. С. М. Эйзенштейн отмечал по этому поводу: «Кадр типа первоплановой композиции, как я его понимаю, и есть, собственно говоря, та крайняя степень внутрикадрового напряжения, после которого ему только и остается «взорваться» в два самостоятельных монтажно сталкиваемых новых кадра»⁶. Кстати, Эйзенштейн отме-

чал связь «первоплановой» композиции в кино с эстетикой восточной живописи.

У Норштейна разъединенность планов постоянно чревата монтажным разрешением, живопись здесь как бы потенциально содержит в себе возможность кинематографического освоения пространства, ведь в монтаже осуществляется дальнейшее расщепление планов, разрывание объемов, реализуется возможность интеграции разнесенных во времени пространственных частей в некое единое пространственно-временное целое. Однако режиссер стремится удерживать кадр на грани монтажного расщепления, «тормозит» монтаж. Он как бы снимает поляризацию планов, постоянно акцентируя ее. Для этого он использует прежде всего туман, разлитый между оппозиционными планами и смыкающий их.

Мы уже отмечали, сколь большое значение в организации внутрикадрового пространства имеет туман. Последний фильм Норштейна попросту целиком строится на погружении героя фильма в туман, составляющий главный сюжетный ход «Ежика в тумане». Трудно припомнить какие-либо мультфильмы, в которых туману уделялось бы такое внимание. Вода, огонь, дымка — концентрат неуловимости, текучести, бесформенные заполнители пространства — с трудом поддаются живописному воплощению. В фильмах Норштейна буквально все строится на введении в живописную ткань этих «первоэлементов».

Именно в кулисной структуре дальневосточной живописи туман и вода играют огромную роль. Они являются не только наполнителями пространства, материей, абстрагирующей реальные масштабы, но прежде всего выразителями неуловимой текучести, принципа дао. Еще в V веке художник Се Хэ сформулировал шесть законов живописи, легших в основу развития всего китайского изобразительного искусства. И первый основной закон — циюнь шэндун — был законом дыхания, рождающего движение жизни. Являясь выражением китайской натурфилософии, позаимствовав множество идей у чан (дзен)-буддизма, китайская живопись, в отличие от европейской, ставила во главу угла не передачу ста-

⁵ Б. В. Раушенбах. Восприятие и перспективные изображения пространства. В сб.: «Искусство и точные науки». М., «Наука», 1979.

⁶ Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах, М., «Искусство», 1964, т. 3, стр. 443.

«Ежик в тумане»



тичного момента, концентрирующего в себе историю, а передачу движения, исчезновения, становления. Важнейшим методом передачи движения, по выражению великого поэта XII века Су Ши, становится для китайской живописи противопоставление элементов, имеющих «постоянную форму» (люди, птицы, дворцы, павильоны, вещи), элементам, «подчиняющимся законам» (бамбук, деревья, потоки, ручьи, туман, облака), то есть изменчивым. Текучесть китайской живописи строится, таким образом, не только на расторможности пространственных «ярусов», но и на противопоставлении строгой формы одних элементов изменчивости других. Китайская живопись объединяет и разводит вечность и мгновение в противопоставлении текучего и твердого, в столкновении ясных, легко осознаваемых элементов.

Ставя перед собой цель преодолеть статику живописи, оживить ее, но так осторожно, чтобы не разрушить ее очарования, Норштейн динамизировал те элементы восточной живописи, которые и так предельно динамичны внутри холста китайского художника. Туман, летящий над заснеженными реками и полями Ма Юаня, стелющийся между сосен и скал Го Си, в «Цапле и Журавле» поплыл, насы-

щая пространство мультипликации, а в «Ежике в тумане» стал текучей основой всего изображения. Важную роль играет туман и как уплотнитель пространства, именно он конденсирует его до такой степени, что делает зримым. В «Ежике в тумане» режиссер находит совершенно особый прием для передачи глубины. Молоко тумана периодически пробивается в некоторых местах темнеющими пятнами приближающихся предметов. Очертания мира медленно реализуются сквозь пелену, мир оказывается загадкой, постоянно решаемой заблудившимся ежиком. В этом же фильме есть один очень эффектный момент, когда ежик протягивает в туман лапу и она начинает медленно расплываться в дымке. Здесь игра пространства зримо переходит в игру появлений-исчезновений мира, отражается на самом характере реальности. Чем глубже тонет предмет в «молоке», тем быстрее теряет он форму, тем однородней становится он миру плывущих неосязаемых пятен. И в пятнах этих время прекращается вовсе, самая текучая из материй неожиданно становится неподвижной, застывшей. «Ежик в тумане» странным образом напоминает сцены в тумане из «Амаркорда» Феллини. И хотя в «Амаркорде»

эпизоды в тумане несут неизмеримо больший философский смысл, но и тут и там срабатывает все тот же механизм остановки времени, и тут и там туман превращает мир в фантазм, противопоставленный реальности.

Другой классической для дальневосточной живописи текучей материей является вода. Великий китайский поэт и живописец Ван Вэй когда-то произнес знаменитую фразу: «Когда пишут водопад, надо его так изобразить, чтобы он прерывался, но не был разорван»⁷. Вода воплощает в себе соединение разорванности и непрерывности, изменчивости и неизменности. Образ воды в двух фильмах Норштейна решается по-разному. В «Цапле и Журавле» вода почти незрима в пруду, темна, прозрачна, несет на своей поверхности затухающие отражения, ее пустота и плотность особенно ясно выражаются через несколько красных рябин, которые роняет несчастная Цапля в воду, рябин, остановленных в падении, окаймленных водной темнотой, сносимых вбок. Этот образ удивительно лаконичен и выразителен. Вода в «Цапле и Журавле» пронизывала в виде хрустальных нитей дождя зеленоватый воздух. В «Ежике в тумане» настоящая вода снята оператором, а затем вписана в рисованный кадр. Серебристая рябь пятном въедается в почти монохромную гамму рисунка и, с нашей точки зрения, выглядит недостаточно органично в рисованном мире. Тем не менее и здесь очевиден контраст между перистым дрожанием воды и графической определенностью антуража.

В «Цапле и Журавле» к этим элементам добавлен еще один — камыши. Режиссер и художник Ф. Ярбусова прекрасно почувствовали, какие динамические возможности заложены в камыше, столь часто оживлявшем китайские пейзажи. Один из самых поразительных моментов «Цапли» — тот, где ветер с хрустом прочесывает прибрежные заросли. Знаменитый мастер живописи бамбука Ли Кань писал в своей канонической «Книге о бамбуке»: «На ветру, в ясную погоду, под

дождем, в росе бамбук каждый раз имеет разное положение. Он, склоненный или прямой, скрывается или на виду — каждый имеет свою форму и позу»⁸. И авторы превосходно переносят на экран эту графическую изменчивость камыша.

К тем элементам, которые живут и дышат в мультфильмах Норштейна, можно отнести деревья с их причудливой формой, истонченной кроной или вовсе без листвы, мерцание огней — фейерверк или холодный голубой луч света на скрючившейся цапельке, светляки, роняющие золотистое мерцание на мордочку ежа и так далее.

Мы специально подробно остановились на этих текучих элементах, потому что именно они являются динамической основой пейзажа, той мерцающей тканью, которая выходит из мертвенной неподвижности графического листа и окутывает персонажи сказок дыханием жизни.

Однако вернемся к высказыванию Су Ши, разделившему все элементы живописи на имеющие форму и подчиняющиеся закону. Именно на их контрасте и обретает жизнь классическая живопись Востока. В «Цапле и Журавле» гармония этих двух начал соблюдена почти с классической ясностью. Архитектурный мотив пронизывает весь фильм. Обветшавшие павильоны, беседки, террасы, причудливая вязь чугунных решеток и есть тот неподвижный каркас, то обиталище времени (сколько лет осело на эти руины!), в котором танцует круговорот ветров, туманов, дождей. Сменяются, и как стремительно, хотя и неощутимо, времена года — лето выцветает в осень, сквозь которую уже проступает бледность зимнего оскудения, и смена тональностей, нарастание ветра напываются на неподвижную основу причудливых строений.

Вечность здесь зрима — она окантовывает кадр, зажатый в своем фронтальном построении между колонн, лестниц, пилястров, перекрытий.

В «Ежике в тумане» это жесткое противо-

⁷ Цит. по кн.: Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., «Искусство», 1975, стр. 250.

⁸ Цит. по кн.: Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая, стр. 356.

поставление ослабляется, текучесть становится доминантой, мир измеряется уплотнившимся монтажным ритмом, становится произвольней и в своих параметрах, фантазматичней. Резные силуэты животных и птиц, произвольно появляющиеся и исчезающие, становятся здесь главными носителями четкой формы, моментами опоры, за которые цепляется встревоженное сознание ежика.

Два пласта, отмеченные нами, объединяются через цвет. Цветовое решение обоих фильмов не типично для мультипликации. Ю. Норштейн и Ф. Ярбусова отказались от простых ярких контрастных цветов и использовали, особенно в «Цапле и Журавле», почти монохромную зеленоватую гамму, прекрасно объединяющую пространство и фигуры, создающую единое лирическое настроение.

В «Ежике в тумане», где каждое существо — это почти особый экзотический остров в тумане, раскраска более интенсивна, а первый и последний кадры выдержаны в густой синей и золотистой гамме, как бы обрамляющей открытую структуру фильма. В целом же и «Ежик в тумане» — это белесая цветовая гамма с интенсивными вкраплениями.

В этом дышащем пространстве, где течет остекленевшее время, требуется особое сюжетное решение. Время не только заключено здесь в сосуд пространства, оно осязаемо, оно воплощено в сюжете.

Перед режиссером стояла сложная задача: так вписать живопись в сюжет, чтобы не разрушить ее самостоятельного эстетического значения. Такой сюжет предполагал не только безусловный отказ от безудержного движения внутри кадра, но и особую прицеленность на акцентирование атмосферы. Сюжет у Норштейна и играет прежде всего роль указателя, ведущего нас к лучшему прочтению мира, в котором он разворачивается.

Для «Цапли и Журавля» постановщик выбрал историю фактически без начала и конца, некоторый постоянно повторяющийся сюжетный цикл. Журавль полюбил Цаплю, но та из кокетства отвергла его ухаживания. Журавль обиделся и ушел. Тут раскаялась Цапля, побежала к Журавлю, да он теперь куражится

и отвергает Цаплю, но стоит отвергнутой Цапле уйти, как уже Журавль наш в терзаниях — зачем отверг? В мечтах герои переживают соединение, вечную любовь, на деле же они одиноки и несчастны. Повторение этих взаимных примирений, обид, унижений никак не ограничено, сюжет исчерпался в первые же минуты, и «интрига» повторяется, как заевшая пластинка. Однако построение фильма, по сути дела, не циклично, оно линейно, поступательно. Движение сюжета пронизывает замкнутость интриги и осуществляется сменой атмосферы: чем дольше куражатся птицы, тем холоднее становится вокруг, тем гуще и леденистей туманы, тем грустнее руины парка, тем желтее и жестче камыши, тем призрачней жизнь в этом странном мирке. Таким образом, истинным носителем смысла фильма становится изменение облика мира, накладывающееся на изживающие себя, почти уже вовсе бессмысленные отношения. Возникает странное ощущение, что, в сущности, ничего не происходит с потерявшими разум птицами, для которых время остановилось, но что вокруг них необратимо утекает мир, разрезается воздух, ветшают нелепые представления о счастье. Трагизм маленькой истории, рассказанной Норштейном, может быть, и заложен в том, что она протекает как бы вне контакта с пространством-временем фильма, живущим своей жизнью. Мы уже отмечали, что мир живописного полотна автономен, замкнут, что значительно усложняет введение физического движения в его пространство. Сюжеты сказок, экранизированных Норштейном, позволяют выносить интригу и связанное с ней физическое движение персонажей «вне экранного пространства», при этом разъединение движения персонажей и мира, живущего по своим временным законам, оказывается философски осмысленным, входит в самую идею произведения. По сути дела, Норштейну не удастся ввести физическое движение в плоть живописи, но эта, вероятно, предreshенная невозможность оказывается преодоленной на уровне общего содержания фильмов, а потому эстетически значимой.

Сюжет «Цапли и Журавля» одновременно

и цикличен и открыт, и вместе с тем в нем лежит зерно отношений между существами жалкими, страдающими, вздорными, одинокими. Сюжет «Ежика в тумане» кажется нам менее выразительным, и хотя построен совершенно иначе, он также есть лишь подчиненная структура, выявляющая смысл мира, построенного режиссером. Маленький ежик идет к медвежонку, чтобы считать с ним звезды, по дороге он попадает в туман, теряется в нем, наталкивается на незнакомые ему, вернее искаженные туманом, предметы и существа, он падает в реку, чуть не тонет, но рыба выносит его на берег, в конце он находит медвежонка. Если отвлечься от не совсем органичной сентиментальности, иногда проскальзывающей в рассказе (эпизод, когда ежик и медведь считают звезды, появление прекрасной белой лошади в тумане, как воплощения некой мечты), то здесь весь рассказ есть история погружения ежика в туман. Его злоключения вообще лишены всякого авантюрного привкуса и представляют собой череду возникновений и исчезновений мира, вызревающего в белизне той или иной живой или мертвой формы. Мир отчужденный, в котором разрушены внутренние связи, мир загадочный и страшный, в котором ежик лишь доброе зернышко, носимое волей случая.

Приключения ежика — это приключения наивного глаза, повернутого в мир, а сам мир, его атмосфера, его плотность, его формы, его подвижность, его непроницаемость есть, по сути дела, сюжет фильма. Такое построение сюжета, когда смысл фильма раскрывается не через физическое действие персонажей, а через эстетическое функционирование микрокосма фильма, конечно, по сути своей опирается на принципы функционирования изобразительного искусства. Авторы построили свои фильмы с прицелом на наиболее полное раскрытие их живописного мира. Их сюжет оказался открытым или циклическим, расслоенным на две линии — линию действий персонажа и линию функционирования мира. Притом оба эти слоя должны соединяться в контрапункте, пронизывать друг друга. Элементы неорганичности в построении «Ежика в тумане», вероятно, яв-

ляются следствием взаимной отчужденности этих двух линий. Мир лишь наблюдается ежиком, но мало воздействует на него, он оказывается, по сути, чуждой субстанцией для героя фильма. Другое дело — в «Цапле и Журавле», где оторванность героев от мира лежит в основе драматизма рассказа.

Герои мультфильмов Норштейна движутся, живут, но движения их слегка статичны (впрочем, это вообще свойственно технике перекладки), однако эти скованные, угловатые движения, фиксация поз, в которых замирают герои, — все это создает особый стиль фильма. В «Цапле и Журавле» герои остро очерченные, истонченные в силуэте, будто ожившие осколки архитектурных витийств. Но главное — это птицы (еще один постоянный мотив дальневосточной живописи!), хотя и не умеющие летать. В Китае существовал особый жанр «цветы и птицы», в котором изображение птиц сочеталось с живописью четырех «благородных» цветов — хризантемы, орхидеи, дикой сливы мэйхуа и бамбука. В жанре «цветы и птицы» исключительно важным было соединение неуловимой прелести цветка с острым, ясным и анатомически выверенным рисунком птицы. Но птица в представлении китайских художников являлась носителем как ясной формы, которую можно изучить, так и неуловимой духовности.

Знаменитый теоретик искусства XVII века Ван Гай писал о секрете изображения птиц: «Помимо передачи различных положений птиц, еще есть способ изображения глаз, который особенно важен для выражения духовной сущности птицы»⁹. Так же, как в искусстве портрета, по мнению Ван Гая, живопись глаз одухотворяет рисунок птиц, «придает всей форме истинность, а каждой детали собственную закономерность»¹⁰.

Большой удачей художника Ф. Ярбусовой был образ Цапли, где в вымученно-неестественном, капризном, вздорном и кокетливом тельце светятся грустные круглые глаза, будто не принадлежащие этой комической фигур-

⁹ Цит. по кн.: Е. В. Завадская. Эстетические проблемы живописи старого Китая, стр. 392.
¹⁰ Там же.

«Цапля и Журавль»



ке. И здесь опять в фильме работает все тот же контраст сухой формы и пластически неуловимого содержания. Глаза Цапли расплавляют архитектурную химеричность птичьего тела, придают особый смысл искусственности движений птицы.

В «Ежике в тумане» решение персонажей более декоративно, они не набросаны легким очерком сухого пера, как в «Цапле и Журавле», а сделаны не без иллюстраторского педантизма. И только ежик — ком иглок — не вписывается в орнаментальный рисунок противопоставленных ему персонажей. Такой рисунок животных в «Ежике в тумане», их почти полная обездвиженность, их медленное выплывание из тумана и последующее погружение в него, со всей их виньеточностью, сделанностью, кудреватостью рисунка — способ отчуждения мира от главного героя (недаром единственное лирическое существо, встреченное ежиком — лошадь, — дано скупое, хотя, может быть, излишне «элегантно»). Существа, населяющие мир «Ежика в тумане», если и не враждебны, то, во всяком случае, исключены из системы контактов, в которой пребывает ежик, связанный с единственным персонажем фильма — медвежонком, грубоватым, комиче-

ским и вполне традиционным по стилю и духу зверьком (о, Винни-Пух!).

Даже такой беглый разбор характера персонажей Норштейна дает представление о том, насколько связаны они с тем миром, в котором разворачивается фильм, с общей живописной структурой обоих произведений. Вырываясь из пространства, кружась в нем или медленно смещаясь, втекая в объемы или сохраняя свою плоскостность, персонажи Норштейна полностью погружены в мир, законы которого они призваны выявлять.

Живописный мир фильма всегда на первом плане. Вспоминается «Дерсу Узала» Куросавы, где действуют персонажи, разворачивается человеческая трагедия, но над всем царствует природа: солнце, снег, ветер, ночь, огонь, тайга, и этим поверяется смысл человеческой драмы. В фильмах Норштейна мир также — основная ценность и точка отсчета. Наступление осени и зимы в «Цапле и Журавле» оказывается значительнее перипетий интриги. Дождь, ветер, закат, ночь, туман — вот те ядра, которые строят фильм. Течение пейзажа, давление живописи, взбухание пространства, налитость времени — существо фильмов Норштейна. И именно время не устает течь и замирать в

каждом кадре, и течение это — сюжет обоих фильмов.

Мы кратко рассмотрели те элементы в фильмах Ю. Норштейна, которые, с нашей точки зрения, способствуют дальнейшей ассимиляции завоеваний изобразительного искусства мультипликацией. Мы вовсе не хотим утверждать, что путь Норштейна единственно верный, и далеки от мысли, будто эстетику изобразительного искусства следует механически переносить в столь далекий от нее вид искусства, как мультипликационный фильм. При переносе живописные элементы переосмысливаются, начинают иначе функционировать, а потому теряют непосредственную соотнесенность с той областью, из которой позаимствованы. Более того, мы ни на минуту не сомневаемся, что возможности такой ассимиляции весьма ограничены. Так, по целому ряду причин мультипликация все еще не в состоянии (а может быть, никогда и не сможет) широко черпать свои выразительные средства из поствозрожденческой живописи. Ей по-прежнему остается недоступен тот способ передачи временного континуума, который реализован, скажем, в полотнах Вермеера с их мерцающей светонесущей атмосферой, вбирающей в свой световой слой мгновение и вечность. Очевидно, что восточная живопись, менее замкнутая, менее статичная (поскольку лишена «центрального гвоздя» линейной перспективы), делающая упор в своей временной организации на материальные элементы картины (облака, туман и так далее), оказывается более удобным «окном» в мир живописного полотна для динамического искусства мультипликации.

Вместе с тем обращение к некоторым дотоле не освоенным элементам изобразительного искусства дает мультипликации новые неожиданные возможности. Наиболее важной из них мы считаем включение в мультфильм двух временных континуумов. Один принадлежит плану живописи и отличается абстрактной равномерностью течения, другой — относится к плану движения персонажей и может меняться по произволу мультипликатора (ускоряться, замедляться). Равномерность течения времени в первом случае фактически отрицает

эмпирическую мгновенность и содержит в себе парадоксальным образом эффект движения — покоя, мгновения — вечности. (Вообще, по-видимому, мы воспринимаем течение времени как таковое за счет его «неоднородности», а полностью однородное время воспринимается нами как абстракция вечности, отсюда и роль монтажа в организации субъективного времени фильма.)

Наличие двух временных пластов позволяет мультипликации создавать совершенно новый контрапункт времен, по-новому решать и сюжетную организацию фильма.

Гармоничное соединение двух художественных систем вынудило режиссера коренным образом пересмотреть тип сюжетосложения, ввести необычные для мультипликации элементы текучести, поляризовать контрасты форм, по-новому решать образы. Необычная структура фильма, иное взаимоотношение художественных средств и привлечение новых потребовали таланта, большой чуткости, высокого мастерства, вкуса и интуиции. Возможности метода Норштейна еще не выявлены до конца, но уже сейчас ясно, сколь сложным является выбранный художником путь. Сложным... но каким увлекательным!

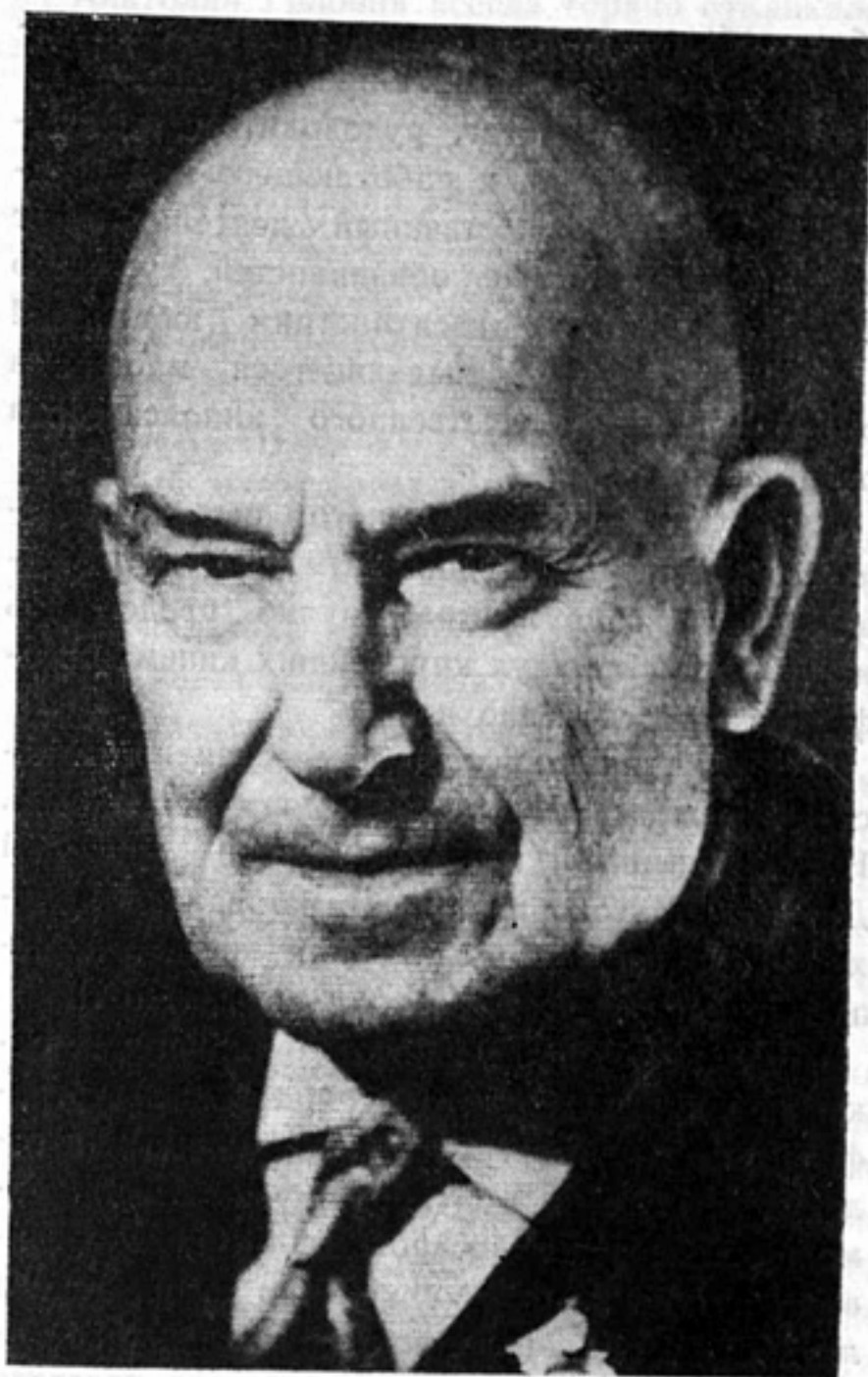
Один из первых

К 80-летию А. Д. Головни

Талант — прожить такую долгую и плодотворную жизнь. Талант — сохранить молодую энергию ума, твердость характера, одержимость работой. Талант — быть в числе родоначальников советской школы кинооператорского искусства, первооткрывателей, создателей крупнейших кинопроизведений отечественной кинематографии.

На дистанции большого отрезка времени, равного жизни целого поколения, мой учитель Анатолий Дмитриевич Головня всегда вспоминается мне почти таким же, каким я его увидел в 1946 году. Правда, теперь неумолимые годы немножко сгорбили прямую, высокую фигуру, но по-прежнему внимателен и проницателен, с лукавинкой, взгляд — некогда приводивший нас, студентов, в трепет (перед тобой — живой классик!).

Но классик, идущий по вгиковскому коридору или через свои любимые Сокольники, выглядел совсем обычно, даже по-домашнему. И мы со временем привыкли к нему — в постоянном общении, в совместной повседневной работе. А мне очень жаль утраты удивления человеком, который столько сделал для киноискусства: в творческом коллективе режиссера Всеволода Пудовкина снял фильмы, вошедшие в число лучших картин всех времен и народов, и основал, создал советскую школу кинооператорского искусства, воспитавшую уже две тысячи



первоклассных мастеров, работающих на всех студиях нашей страны и за ее рубежами!

Анатолий Головня — создатель методики обучения студентов-кинооператоров, выверенной, отточенной временем и постоянно совершенствуемой. Вот уже более сорока лет он руководит кафедрой кинооператорского мастерства. Он автор известнейшей книги «Свет в искусстве кинооператора» и учебника «Мастерство кинооператора» — основных работ, обобщающих творческую деятельность кинооператора и переведенных на многие языки.

Почти каждый год из-под его пера выходит новый, уточненный вариант программы курса «Кинооператорское мастерство», придающей не только методическую цельность, но и перспективу обучению и воспитанию студентов. Не случайно выпускники нашего факультета

обычно быстро и уверенно занимают свои ответственные места на кинопроизводстве.

Прекрасный педагог, руководитель, наставник и студенчества, и работающего на кафедре коллектива, общественный деятель — вот сегодняшний перечень обязанностей, успешно выполняемых восьмидесятилетним юбиляром!

Творческий вклад выдающегося мастера в сокровищницу отечественного киноискусства огромен.

Судьбу художника во многом решила встреча со Всеволодом Пудовкиным. Без этого удивительного содружества трудно представить жизнь и работу двух крупнейших кинематографистов советской эпохи.

Большая, настоящая человеческая и творческая дружба прошла через всю их жизнь. Нужно слышать, как убедительно Анатолий Дмитриевич говорит студентам о важности духовного единения режиссера и оператора, непременно ссылаясь на свой личный опыт!

Что нового можно сказать о творческих открытиях блистательного периода кинематографического искусства середины и конца 20-х годов? Да, Головня и Пудовкин влюблены в возможности экрана воспроизводить красноречивые фактуры — от изображения человеческого лица до любой пронзительной детали, работающей на образ. Да, их содружество тяготело к графическому лаконизму художественной формы. Да, у них в фильмах рядом с «натурщиками» играли актеры школы великого Станиславского, а монтажный кадр был частичкой художественного целого и никогда не имел самодовлеющего значения.

Творческие замыслы Пудовкина удивительно органично воплощались кинооператором, считавшим свою деятельность максимально удачной, если он сумел слить свое видение с режиссерской концепцией! Позиция, достойная не только уважения, но и всемерного распространения!

Сегодня со стен фильмотек и фильмокабинетов, со страниц монографий, с рекламных плакатов на нас смотрят кадры Пудовкина — Головни: Мать с красным знаменем в крепко сжатых руках; открытое лицо и ярко, высело блистающие глаза Павла, отразившие убеж-

денность страстного революционера; знаменитая фигура городского, деформированная ракурсом в смысловой гротеск; кадры стачки, первомайской демонстрации; лирические пейзажи весны и ледохода — кто не помнит сегодня всего этого?! А ведь тогда они были художественным открытием, новым словом экрана.

Сегодня в графической плакатной форме мы находим переключку с творческими приемами мастеров классического кино 20-х годов и радуемся этому: опыт живет и развивается!

К сожалению, время не пощадило негативов фильмов. Во многих случаях их уже нет. Но вот на вгиковском экране происходит чудо: студенты смотрят «Конец Санкт-Петербурга» и говорят о блистательном изображении, сохранившем все переливы светотональной пластики. И это — копия с негатива!

По ней можно судить о высочайшей культуре экранной пластики фильмов 20-х годов, снятых на киноплёнках типа «ортохром», обработанных в лабораториях на рамах, в полукустарных условиях. Трудно поверить, что эпизоды «Война» или «Биржа» в «Конце Санкт-Петербурга» сняты не сегодня, — столь они совершенны и по технике исполнения, и по оригинальности монтажно-композиционного решения.

Знаменательно то, что целый ряд эпизодов фильма (война, революционные сражения в городе) давно вошли в кинолетопись, стали «хроникальными», столь достоверно и естественно они выглядят на экране. Умение художников передать фактуру времени сказалось тут в полной мере.

Больше других своих фильмов Пудовкин любил «Потомка Чингисхана». Анатолий Головня любит вспоминать подготовку к съемкам картины, выбор натуры. (В то время уже рождался звуковой кинематограф, а потому съемки большинства актерских эпизодов были осуществлены в стандарте, приближающемся к звуковому, — около 20 кадров в секунду. Это позволило позже сравнительно легко озвучить фильм, дать ему новую жизнь.) Перед режиссером и оператором встали тогда новые задачи, связанные с вниманием к актеру реалистической школы, чью исполнительскую манеру необходимо было включить в образный строй

фильма, воплотившего страстный протест авторов против колониализма (не случайно в зарубежном прокате картина называлась «Буря над Азией»). Смягченное оптикой изображение лощеных английских военных противопоставлено четкому, фактурно проработанному изображению народа. Так решена одна из центральных сцен — расстрел Баира, перекликающаяся по экранной пластике с более ранними фильмами Пудовкина — Головни. Так же решен финал картины, изображающий бегство оккупантов и победу народа.

Так мастера вплотную подошли к звуковому кино, но их экран заговорил значительно позже — в конце 40-х годов, в фильмах «Минин и Пожарский» и «Суворов».

Приближение военной грозы требовало создания патриотических фильмов. Среди них почетное место по праву занял «Суворов», успех которого связан не только с высоким мастерством Пудовкина — Головни, но и с феноменальным исполнителем главной роли — артистом Николаем Черкасовым (Сергеевым), как будто родившимся специально для того, чтобы сыграть великого полководца.

Мастерство А. Головни — не только в съемках очень сложных массовых и батальных сцен, но и в создании экранного облика самого Суворова. Здесь работа оператора неотделима от работы актера. В этом фильме содружество с режиссером дополнилось и операторским содружеством: начиная с фильма «Минин и Пожарский», А. Головня снимает вместе с кинооператором Т. Лобовой.

Военно-патриотическая тема разрабатывается Вс. Пудовкиным, А. Головней и Т. Лобовой в фильме «Адмирал Нахимов», снятом сразу же по окончании Великой Отечественной войны. Трудная судьба фильма, особенно в процессе производства, потребовала от операторов колоссальной выдумки и недюжинного профессионализма. Основную сцену — сражение у стен Севастополя — пришлось снимать в овраге у подмосковной станции Алабино, а сцену морского боя, которой открывается картина, — на натурной площадке киностудии «Мосфильм». Однако эти сцены оказались лучшими по операторской работе.

Анатолий Головня всегда горячо откликался на кинематографические новшества, приходящие в творческую практику вместе с прогрессом техники. Новый опыт был нужен и педагогике, ВГИКу. Таким экспериментальным фильмом явился «Жуковский» — научно-художественный по жанру, как его определил режиссер. То был экранный рассказ о пионере русской авиации Н. Е. Жуковском. Фильм снимался в цвете. Вс. Пудовкин и А. Головня поставили сложный эксперимент — поиск экранного варианта цветового решения. На картине работала группа студентов ВГИКа. Так осуществлялась связь практики и учебы, проходящая красной нитью через всю методику обучения и воспитания студента-кинооператора.

С начала 60-х годов Анатолий Дмитриевич Головня все свое время отдает работе во ВГИКе. Это очень большая и очень трудная работа, как и любая педагогика. Но в творческом вузе она осложняется трудностью сочетания теории с практикой.

Ежегодно факультет выпускает около ста кинооператоров художественного, хроникально-документального и научно-популярного фильма. А это значит, что заведующий кафедрой должен изучить сто дипломных работ — короткометражных фильмов, познакомиться с их теоретическими обоснованиями, принять участие в заседаниях Государственной экзаменационной комиссии...

...Июль. Профессор, доктор искусствоведения, мастер-первооткрыватель в простой, удобной одежде, которую очень любит, идет из своего дома через Сокольники в свой любимый ВГИК. Идет, чтобы принять участие в приемной страде — во вступительных экзаменах на кинооператорский факультет. Он очень внимателен при приеме, ибо знает: от того, как пройдет очередной прием, кто будет учиться на кинооператорском факультете, во многом зависит будущее советского кино, нашей советской школы кинооператорского искусства.

И он редко ошибался при отборе абитуриентов, наш дорогой Анатолий Дмитриевич, живой классик советского кино.

Роман Ильин

Необходимость музыки героического

Мы очень хотели, чтобы Лев Оскарович Арнштам прочел эти строки, написанные к его семидесятилетию. К сожалению, смерть определила наше юбилейное послание. Но смерть не может отменить чувства и мысли, высказанные искренне и сердечно при жизни замечательного человека и режиссера его друзьями.

Часто оцениваешь человека по тому, как он относится к тебе лично... Хорошо относится — хороший человек. И наоборот.

Мне кажется, что Лев Оскарович привечает человека судя по тому, как этот человек относится к искусству, сколь искренне молится он этому богу.

Это личное впечатление просто проверить по вышедшей два года назад книге Л. Арнштама «Музыка героического». Вот как он описывает Всеволода Мейерхольда в сокровенную для того минуту единения с музыкой: «И я видел, видел воочию, как он жил с музыкой. Выражение его лица непрерывно менялось. Оно отражало самые тончайшие оттенки музыки, такой, какой она слышалась ему».

Довженко любим и дорог Арнштаму своими великими картинами, но не только ими; столь же дорог и любим своей бескорыстной, беспмятной влюбленностью в красоту, почти жертвенным служением ее идеалам.

Герои «Музыки героического» — это не просто люди искусства, это не только именитые авторы знаменитых произведений. Это люди, жившие, дышавшие искусством; люди, ставшие олицетворением высокой духовности.

Конечно же, в портретах Шостаковича, Мейерхольда, Довженко, нарисованных Арнштамом, как это часто случается у увлеченных художников, много черт и свойств характера и



мироощущения самого автора. Как, кстати, много «автобиографического» в биографическом сценарии «Музыка — душа моя», посвященном жизни и творчеству Михаила Глинки.

И это естественно. Так уж устроен художник: когда он говорит о себе, то непременно размышляет о других, а когда высказывается о других, обязательно обмолвится и о себе.

Но, разумеется, явственнее всего романтический характер Льва Арнштама виден в зеркале его фильмов. Музыка героического — душа его памятных картин: «Подруги», «Зоя», «Урок истории», «Пять дней — пять ночей», «Софья Перовская».

Вот строчки из книги Л. Арнштама: «Консерватория густо пахла кислыми щами». Это о холодной и голодной зиме 1919 года в Петрограде. Весь рассказ о юном Шостаковиче построен на контрастном сопоставлении сурового быта и высокой поэзии: «Консерватория моей юности пахла щами и вопреки всему дышала вдохновением!» Эта строчка напомнила

мне о фильме «Подруги». В нем много колоритных бытовых подробностей, но вопреки им он романтичен... И я теперь понимаю, почему: духовность не скрашивала быт, она прорастала из него.

Напряженная духовность помогла Зое и Георгию Димитрову — героям двух других картин Ариштама — устоять в противоборстве с бездуховной и бесчеловечной машиной фашизма.

«Пять дней — пять ночей» — картина о том, как советские солдаты в дни войны спасали произведения искусства. Но сюжет прочитывается шире: человечество спасло свою духовность.

Вот тема творчества и жизни Льва Оskarовича Ариштама: человек, который творит искусство, и искусство, которое создает человека.

Юрий Богомолов

Прежде всего — человек...

Я встретила с Ариштамом восемнадцать лет назад. Есть такая должность — советник министра культуры, а надо сказать, что кинематография тогда еще находилась в ведении Министерства культуры. С моим первым фильмом были затруднения, и советник министра — Лев Оskarович Ариштам — должен был решить вопрос: быть фильму или не быть.

Так вот, с одной стороны, Ариштам для меня, только что окончившей ВГИК, — живая история, автор «Подруг» и «Зон», с другой стороны, официальное лицо — «советник». Само слово, казалось, таило в себе нечто чопорное, сухое.

Я ждала. Тогда еще не закаленное в вечных профессиональных мытарствах и битвах сердце готово было выпрыгнуть от волнения. И вот появился советник — Лев Оskarович Ариштам. Он пожал мне руку и улыбнулся доб-

рыми и печальными глазами, и сразу рухнули и настороженность, и скованность.

С тех пор Лев Оskarович стал моим другом. Дружба эта исчисляется теперь уже восемнадцатью годами... Восемнадцать лет необычайно активной и страстной заинтересованности в моих сценариях, в моих фильмах, а потом уже — в моих детях, в моей судьбе... От такого друга тепло, уютно, но порой ощущаешь неловкость. Да, он слишком много отдает человеку, которого любит (хотя, если любишь, нельзя отдавать с оглядкой, а всегда всего себя, и это не может быть слишком много), и, конечно же, меньше получает взамен, и, наверное, поэтому грусть сопутствует Льву Оskarовичу на всем жизненном пути.

Он не из тех людей, которым на каждом шагу выпадает успех. Истинная скромность, обостренное ощущение своего места в жизни, отсутствие развитой мускулатуры или просто нежелание боксировать, — как трудна с этими старомодными качествами жизнь в кинематографе...

И, наверное, поэтому об Ариштаме не хочется писать и думать как просто о кинематографисте, хотя он и снял прекрасные фильмы, вошедшие в историю советского кино. Конечно же, он по профессии режиссер, но, может быть, еще и писатель, вдумчивый, тонкий, наблюдающий и анализирующий, естественно и свободно владеющий словом. А еще и талантливый музыкант, ближайший друг и соратник Шостаковича. Но чем бы он ни занимался, он прежде всего — человек, во всем стремящийся «дойти до самой сути», удивительно человеческий, нежный, деликатный, и от этого много и непрерывно «болеющий»...

Он гражданственен в самом естественном и простом понимании этого слова, ибо гражданственность для него не красивое слово, как порой бывает, а изначальная и потому предельно искренняя потребность сердца.

Лана Гогоберидзе

К премьере фильма С. Эйзенштейна
«Да здравствует Мексика!»

Ростислав Юренев

Возрождение шедевра

Новый фильм Эйзенштейна!

Через тридцать лет после кончины великого мастера?

Случай в истории кино беспрецедентный, но в то же время глубоко закономерный.

И я уверен, что это далеко не последняя премьера, не последний вклад Сергея Михайловича Эйзенштейна в мировую художественную культуру.

У старых мастеров — живописцев, ваятелей, чеканщиков, резчиков, столяров, да и у сапожников, да и у писателей — существует термин «задел».

Так вот, задел у Эйзенштейна был колоссальный. Даже в самые горячие съемочные дни, даже в дни тяжелых заболеваний, не говоря уж о периодах вынужденных простоев, неизбежных в профессии кинорежиссера, Эйзенштейн напряженно и увлеченно работал. Его стремительный карандаш испещрял все попадавшиеся под руку бумаги рисунками. То были шаржи, мотивы прочитанных книг, иллюстрации к происходящим дебатам, а часто — эскизы будущих кадров, костюмов, декораций, мизансцен. Прочитанное нередко конспектировалось, порою возникали наброски сценариев или эпизоды будущих фильмов по

мотивам прочитанных книг. Годами велись дневники. Но были они не записями происшедшего, увиденного, случившегося за день, а фиксацией возникших идей, предварительными формулировками философских и художественных решений, конспектами будущих теоретических трудов.

Известно, что, приступая к съемкам, Эйзенштейн точно представлял себе, видел внутренним взором весь снимаемый фильм, место и значение в нем эпизода и даже кадра, который предстояло сейчас снять. Это же поразительное умение видеть целое, предощущать конечный результат и настойчиво стремиться к нему было свойственно Эйзенштейну не только как кинорежиссеру, но и как теоретику, как ученому, разрабатывавшему основы эстетики нового искусства — кино. Сквозь долгие годы тянулись теоретические изыскания Эйзенштейна о синтетической природе кино и о его связях с другими искусствами, о связях научного и художественного мышления, о композиции (строении) произведений, о монтаже. Половину жизни он работал над основами кинорежиссуры, стараясь осознать все стороны этого творчества, этой профессии, этого ремесла.

И удерживая в своей памяти, в своем сознании все эти многочисленные творческие замыслы, Эйзенштейн умел находить для них мысли, детали, штрихи во всем, что видел, читал, слышал. И фиксировал это и в рисунках на клочке бумаги, и в краткой записи в дневнике, в пометках на полях книг, а порой и просто закладкой в книге. Вся его огромная библиотека была испещрена пометками и закладками. И он помнил смысл и принадлежность каждой из них.

Он работал непрерывно, всегда.

Он любил мрачно шутить, что изобрел новый вид самоубийства — работой. Доконать себя неустанным трудом.

Он умер рано, едва достигнув пятидесяти лет. Оставив незавершенными множество литературных, режиссерских, общественных, педагогических, теоретических трудов, начинаний, замыслов. Оставив огромный и ценнейший «задел».

Вот поэтому-то все три десятилетия со дня его кончины на свет появляются новые и новые его произведения. В периодической печати, в однотомнике, в шеститомном собрании сочинений напечатано множество исследований, статей, рецензий, очерков, заметок, при жизни не опубликованных. И важно то, что они оказывались своевременными, современными, порой злободневными. Они оказывались нужными теории и практике киноискусства, развивающегося в невиданном темпе, с неслыханной быстротой.

Вот в этом — в опережении времени, в многогранности, в научной обоснованности — причины плодотворности наследия Эйзенштейна.

И этот великолепный источник мысли далеко еще не исчерпан. В архиве ждет своей очереди огромная переписка с интереснейшими людьми. Дневники, наполненные наблюдениями, гипотезами, открытиями. Стенограммы лекций во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

Планы и фрагменты неоконченных исследований, где не все решено, но зато многое заявлено, открыто!

Но не только это.

Рисунки Эйзенштейна обошли на выставках весь мир. Они изданы в альбомах и факсимильных копиях. Они сняты на киноплёнку. Но далеко не все. А потом — разве не поучительно сочетать эскизы или рисунки с текстом лекций?

Это даст графическому наследию Эйзенштейна новую жизнь, новую ценность.

Но и это не все.

Разве не могут ожить, получить законное воплощение сценарии и сценарные замыслы Эйзенштейна? Ведь «Золото Зуттера» и «Американская трагедия» — это завершённые, превосходно написанные произведения киноматюргии, несколько не устаревшие ни идейно, ни формально: достаточно сказать о применении в них внутреннего монолога, асинхронности, свободного обращения со временем. А мысль о влюбленности Пушкина в Карамзину, воплощенная и в рисунках и в сценарных набросках? И даже сценарий «Ферган-

ский канал», несмотря на свою чрезмерную сложность и незавершенность, может послужить толчком для творчества современных сценаристов и режиссеров...

Хочется верить, что мы еще увидим фильмы по сценариям Эйзенштейна.

Но и это не все.

Фильмы!

После кончины Сергея Михайловича вышла на экраны вторая серия «Ивана Грозного» — в том виде, в котором оставил ее автор. Ее выход имел всемирный резонанс. Она вошла в «золотые списки» лучших произведений киноискусства.

Через несколько лет на экраны вышел «Бежин луг».

Не будем сейчас вспоминать историю этого незавершённого и утраченного фильма. Скажем лишь, что группой советских кинематографистов и киноведов, под руководством С. И. Юткевича, была проделана беспрецедентная работа. С чудом сохранившихся обрезков киноплёнки были сделаны фотографии, а затем они были сняты на киноплёнку, смонтированы согласно сценарию, озвучены музыкой Прокофьева, дополнены фотографиями Д. Дебабова, сделанными во время съемок, и, таким образом, превращены в фильм.

Конечно, это не был «Бежин луг», снятый Эйзенштейном, но это был рассказ об этом фильме, сделанный на экране, на кинематографическом языке.

Зрители всего мира получили представление о необычном замысле Эйзенштейна, о его эксперименте. И это стало событием в жизни киноискусства.

А теперь — новое событие: «Да здравствует Мексика!»

Но вернемся в прошлое.

19 августа 1929 года. Едва закончив работу над фильмом «Старое и новое» и не дождавшись даже выхода его на массовый экран, Эйзенштейн, его соавтор и сорежиссер Григорий Александров и кинооператор Эдуард Тиссэ выехали в Берлин, а затем в другие города Западной Европы и Северной Америки — по командировке Советского правительства для изучения техники звукового кино.

Кинематограф решительно отказывался от пышного звания «Великий Немой» и стремился к звучащему слову, к специально написанной музыке, ко всем многосложным звучаниям жизни. Надо сказать, что задолго до своего отъезда советские мастера приветствовали звук и опубликовали на шумевшую «Звуковую заявку» о принципах его применения. Следовательно, художественные принципы освоения звука были советскими режиссерами продуманы и опробованы. Но техника еще отставала. Нужно было на практике освоить зарубежные достижения, чтобы применить их в соответствии с нашими задачами и принципами.

Не как робкие ученики появились советские кинематографисты на Западе, а как гордые представители и пропагандисты нового, социалистического кино. Им предшествовал мировой успех их фильмов «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь». «Старое и новое» они привезли с собой. В Германии, Франции, Швейцарии, Англии, Голландии были прочитаны лекции и доклады о советском искусстве, об идеях и свершениях нашего народа. На конгрессе независимых кинематографистов в Ла-Сарразе Эйзенштейн поразил всех смелостью своих воззрений и теоретических планов.

Но поставить фильм в Европе Эйзенштейну не удалось, несмотря на желание многих писателей и артистов работать с ним. Тиссэ снял в Швейцарии научный фильм. Александров в Париже сделал музыкальную короткометражку «Сентиментальный романс». Эйзенштейн не хотел начинать с малого. Его замыслы, как всегда, были грандиозны. Велись переговоры с Джойсом, Пиранделло, Бернардом Шоу, Шаляпиным, Колетт и многими другими выдающимися художниками. Друзья, во главе с Леоном Муссиняком, сбились с ног в поисках денег для постановки. Но денег опасному революционеру в Европе никто не дал. Деньги предложила крупная американская кинофирма «Парамаунт».

Приехали в Америку. Были встречены с умеренным шумом. Были и банкеты, и приемы, и интервью. Были и грязные выпады реакцио-

неров, утверждавших, что Эйзенштейн опаснее дивизии красноармейцев, и требовавших его немедленной высылки, угрожавших расправой. А Эйзенштейн работал. Он пристально и доброжелательно всматривался в Америку, изучал следы ее прошлого: дороги золотоискателей, бунгало ковбоев, родные места Джека Лондона, старинные картины и дагерротипы. Читал лекции и доклады о советской жизни, стране, культуре. Вместе с Александровым и английским коммунистом Айвором Монтегю он бомбардировал «Парамаунт» замыслами и предложениями. Одни, как, например, «Железный поток» Серафимовича, отклонялись сразу. Другие, как «Стеклянный дом», доводились до литературной заявки, либретто и отвергались потом. Наконец, «Золото Зуттера», по роману Блеза Сандрара, и «Американская трагедия», по роману Теодора Драйзера, были записаны как подробнейшие и интереснейшие сценарии, изобилующие новаторскими открытиями, а также смелым и талантливым обострением социальных мотивов. Оба автора романов Эйзенштейна восторженно поддержали. Но «Парамаунт» сценарии забраковал. В конце концов было сказано ясно: нужны не социальные проблемы и не критика капитализма, а развлекательная любовная история. Нет, не за этим ехал сюда Эйзенштейн. Не об этом мечтал... Последовал разрыв.

В кругах передовой художественной интеллигенции говорили, что, если Эйзенштейну не дадут сделать фильма — это будет позором для Америки. Рис Вильямс, Уолдо Фрэнк, Диего Ривера, Сикейрос, Рубен Мамулян, Чарльз Чаплин, Теодор Драйзер и многие другие — писатели, политики, кинематографисты — пытались помочь, искали средства, организовали даже «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна». Но денег собрать не смогли.

Деньги, притом очень небольшие, нашлись только у известного писателя Эптона Синклера, вернее у его жены. В своей «Автобиографии» Синклер так пишет об этом:

«Когда Сергей Михайлович Эйзенштейн, режиссер русского кино, порвал со своими хозяевами в Голливуде, он обратился за помощью к моей жене и ко мне. Он хотел по-

«Да здравствует Мексика!»



ехать в Мексику и сделать независимый фильм о жизни туземцев, и мы принялись собирать деньги, чтобы это стало возможным».

24 ноября 1930 года было заключено соглашение, свидетельствующее о крайней скудости средств (25 тысяч долларов), деловой неопытности обеих сторон и страстном усилии Эйзенштейна создать фильм о Мексике. Интересны в этом договоре пункты об «аполитичности» будущего фильма и о праве безвозмездного его проката в СССР. По-видимому, «стороны» старались идти друг другу навстречу. Требовать от автора «Броненосца «Потемкин» и «Октября» аполитичности было, думается, наивностью со стороны миссис Синклер. А вот забота о прокате фильма в Советском Союзе — показательна. Эйзенштейн никогда не забывал интересов Родины и создавал фильм не для зарубежных ценителей, а для советских людей в первую очередь.

5 декабря 1930 года «советское трио» пересекло границы Мексики. Их незамедлительно арестовала мексиканская полиция. Скандал быстро достиг Голливуда. Друзьям удалось принять экстренные меры. Вмешалась общест-

венность. «Опасных русских» отпустили, но оставили под надзором...

О работе Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ в Мексике нужно написать приключенческий роман, экономическое исследование, производственный очерк. История кино не знала столь малочисленных съемочных коллективов на столь огромных пространствах и столь скромных средств для осуществления столь гигантских замыслов.

Об этнографической короткометражке, обещанной Синклеру, забыли и думать. Втроем, сопровождаемые несколькими любителями-энтузиастами из числа мексиканских студентов, советские кинематографисты объехали места, где не ступала нога европейца, засняли памятники, пейзажи, обычаи и события, поражающие своим своеобразием. Древняя цивилизация ацтеков, испанские конкистадоры, жестокий гнет феодалов, бой быков, религиозные шествия, бурные события революции, рост современной индустрии — в совершенно неожиданных сочетаниях и столкновениях поразили и увлекли советских мастеров.

Как всегда, работая над фильмом, Эйзенштейн изучал всю доступную, если не сказать — всю существующую, по этому вопросу

литературу. И в Мексике — непосредственные впечатления от страны, от людей, от памятников дополнялись, выверялись и осмыслялись при помощи исторических, этнографических и художественных книг.

Было решено создать фильм под названием «Да здравствует Мексика!» — о тысячелетней истории мексиканского народа, культуре, борьбе и стремлениях... Несколько новелл, сюжетно не связанных между собой, должны были отразить и культурные национальные традиции, живущие в современности, и экзотические обычаи, вроде боя быков, праздничных катаний по каналам, «праздника мертвых», а также показать типические судьбы мексиканских женщин — крестьянки, упорно собирающей деньги на приданое, другой крестьянки, ставшей жертвой помещичьего произвола, и третьей крестьянки, ставшей «солдадерой», то есть маркитанткой, солдаткой при революционной армии.

Нужно сказать, что четкого плана, завершенного сценария этой огромной киноэпопеи не было. Мексика окружала кинематографистов нескончаемым потоком чудес, открытий, впечатлений. Все, все хотелось запечатлеть...

Съемки начались в обстоятельствах необычайных!

14 января 1931 года в городе Оахака произошло сильное землетрясение. Город и дороги были разрушены. Вспыхнула эпидемия. «Советское трио» прибыло в Оахаку раньше властей, раньше спасательных экспедиций на самолете, пилотируемом безумным храбрецом Гриффином, прокатившим своих пассажиров над кратером действующего вулкана, над развалинами города и посадившим самолет возле древнего холерного кладбища, развороченного подземными толчками...

Все это удалось заснять. Снимал не только Тиссэ, но и Александров и даже сам Эйзенштейн. Позднее Тиссэ с улыбкой утверждал, что это был единственный кадр, заснятый Эйзенштейном собственноручно, и что его можно узнать по плохому качеству...

Через несколько дней документальный фильм «Землетрясение в Оахака» демонстри-

ровался с огромным успехом в одном из кинотеатров мексиканской столицы.

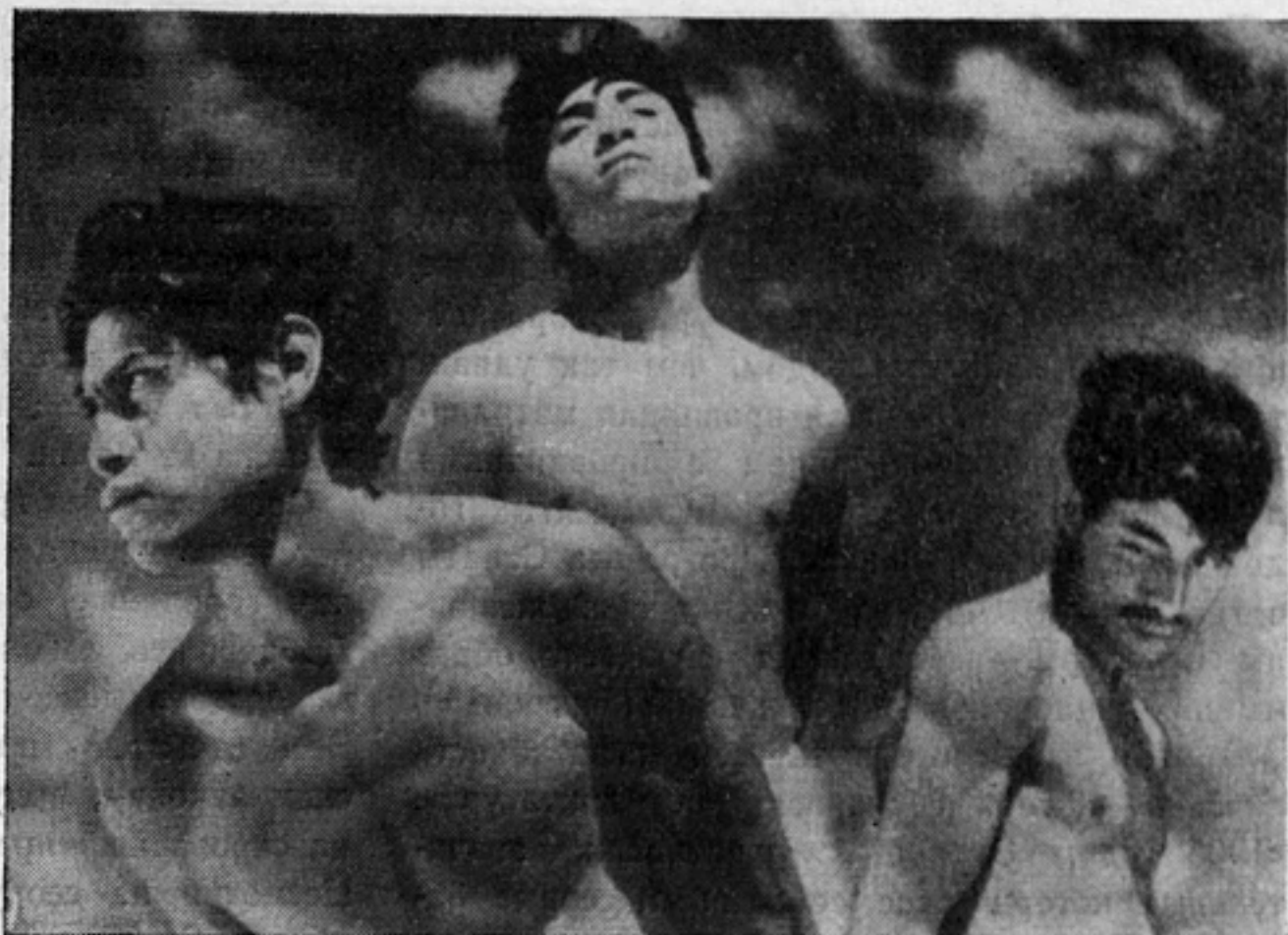
Этот фильм не сохранился. Существует лишь текст титров да рекламные буклеты. А может быть, где-нибудь в ржавых коробках какой-нибудь провинциальной мексиканской киноконторы еще жива бесценная киноплёнка? Может быть, когда-либо фильм будет найден, открыт, и мы увидим еще один новый фильм Эйзенштейна?

Судя по сохранившимся документам, в фильме были сняты река, изменившая свое русло, следы извержения вулкана, развалины соборов, больниц, жилых домов, кладбищ, толпы пострадавших — раненых, больных, потерявших кров; похороны убитых и сожжение холерных трупов, выброшенных землетрясением из старых могил. Можно ощутить глубокое сочувствие к пострадавшим людям. Уважение к тем, кто пытался им помочь.

Успех документального фильма резко изменил отношение мексиканских властей. Сам президент был польщен тем, как снял его Тиссэ для фильма. Советским кинематографистам полиция больше не мешала. Но мешали дожди и жара, болезни и бездорожье, отсутствие денег и пленки.

Поистине поразительны энтузиазм и работоспособность Эйзенштейна и его соратников! Помимо съемок, Эйзенштейн много рисовал. Талант художника-графика, открывшийся еще в детстве, а потом заглушенный, в Мексике возродился с необычайной силой. Легкие, летящие, прихотливые линии, сюжеты разнообразные, стремительно уловленное сходство, оригинальные композиции. И всюду — Мексика, ее люди, природа, история, ее национальный дух... В дождливые дни он садился за дневник... Но это не было простым описанием событий — для памяти. Мексиканский дневник Эйзенштейна, как всегда, был конспектом будущих научных трудов: диалектика и художественное творчество; выразительные движения и ритм; искусство, подсознание и игра; единство противоположностей и драматический конфликт; трагическое и комическое; сюжет и композиция — вот некоторые из проблем, над которыми работал великий труже-

«Да здравствует Мексика!»



ник в дни бесконечных ливней и липкой жары, в забытых богом поселках Мексики.

Велась переписка с Москвой, с друзьями в Соединенных Штатах. Вместе с Александровым затевался гигантский фильм о первой пятилетке... Думы о Родине, о Москве, о делах советского кино переплетались с впечатлениями от Мексики. И фильм расширялся, рос, обретал высокую красоту, новую, необычайную кинематографическую форму.

Эйзенштейн и его товарищи упивались Мексикой, влюблялись в каждый эпизод, который им удавалось запечатлеть. И количество эпизодов росло, каждый из них приобретал самостоятельное значение.

В джунглях Юкатана были сняты развалины пирамид и городских строений племен майя Чичен-итца. Там же были сняты лица современных крестьян, поставленных около древних статуй. Сходство порой бывало поразительным.

Жители маленьких городков Мерида и Пуамала охотно разыграли специально для съемок древние похоронные обряды.

На уходящих ввысь ступенях пирамиды и на паперти католического храма Лос Ромединос были сняты сцены мистерии «День Гол-

гофы». Сотни паломников вползали на коленях по острым камням древних ступеней, несли, подобно Христу, тяжелые деревянные кресты, совершали ритуальные движения, пели старинные гимны.

В окрестностях Мехико удалось снять ритуальные танцы в честь «Святой Девы из Гваделупы», в которых христианский культ Богородицы причудливо сочетался с языческими обрядами и верованиями.

Близ шикарных пляжей модного курорта Акапулько была снята маленькая старинная крепость, где когда-то располагался штаб революционных отрядов Сапаты.

В бесконечных зарослях огромных кактусов-магея под Тетлапайяком была снята помещичья гасиенда, в которой крестьяне, студенты и даже сами хозяева гасиенды разыграли трагический сюжет об обещанной невесте и героической гибели ее жениха в борьбе с оскорбителями. Были созданы поразительные кадры казни восставших пеонов, зарытых в землю и растоптанных копытами бешеных коней.

В Мериде на подлинной арене был снят бой быков. В Мехико — катание на лодках и знаменитый праздник «День смерти»...

Как же объединить весь этот поразительный материал?

Замысел Эйзенштейна был поистине гигантским и, конечно же, трудно осуществимым.

«...это история смен культуры, данная не по вертикали, а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революцию десятых годов коммунизма (Юкатан, Программа Сапаты и так далее...). Фигура мексиканской женщины-солдаеры — ...воплощает физически образ единой национально-объединенной Мексики...»¹.

В этом замысле чувствуется масштабность почерка автора сценариев «К диктатуре», «1905 год», «Октябрь», охвативших значительные исторические события, массовые народные движения. Но даже те замыслы были осуществлены лишь частично. А как же теперь быть им, троим, без денег, в чужой стране?

Для создания важнейшей новеллы о солдате не хватило средств: требовались массовые съемки, оружие, лошади, костюмы... А денег у Синклера уже не было... А из Москвы все строже запрашивали сроки возвращения.

Поначалу Синклер делал все, что мог. К 25 тысячам своей жены он раздобыл, одолжил еще 75 тысяч долларов. Сумма для частного лица немалая, но для кинематографического производства — ничтожная! (И ее оказалось достаточно для того, чтобы поставить Синклера перед угрозой полного разорения.) А ненасытные кинематографисты требовали все новых и новых километров дорогостоящей пленки! Они ничего не тратили на себя. Только на еду, на ночлег, на оплату дороги, носильщиков. Крестьяне, студенты, даже некоторые актеры, даже местные помещики — снимались бесплатно. И все же расходы росли. И Синклер изнемог, обозлился и категорически потребовал окончания съемок. Нашлись мер-

завцы, которые сумели настроить Синклера против Эйзенштейна. Нашлись интриганы, которые пустили слух, что Эйзенштейн не хочет возвращаться на родину. Нашлись расисты, которые подняли новую возню в прессе против «красных агитаторов». Начались неудачи, трудности, болезни, беды.

Ни продолжать работу, ни прекратить ее и вернуться в Соединенные Штаты советские мастера не могли.

Оставшись без гроша, они вынуждены были в течение месяца сидеть без дела в пограничном городишке, ожидая американских виз. Добравшись, наконец, до Нью-Йорка, не смогли достать денег на монтаж и озвучение. Весь отснятый материал, согласно американским законам, получил «работодатель», финансировавший предприятие, то есть Синклер. Несмотря на ссору, взаимные обвинения и обиды, Синклер и Эйзенштейн договорились, что первым покупателем этих материалов будет Москва, советская кинематография.

Проводить советских кинематографистов к пароходу прибыл представитель «Парамаунт» Б. П. Шульберг. Прощаясь, Эйзенштейн попробовал пошутить:

— Самое время сказать что-нибудь историческое!

И Шульберг торжественно изрек:

— Это был благородный эксперимент!

Да, благородный эксперимент стоил «Парамаунту» нескольких тысяч долларов. А Эйзенштейну и его друзьям — почти трех лет жизни, гигантских трудов, неосуществленных надежд и планов!

Впрочем, надежды еще сохранились. Надежды на то, что заснятый материал купит у Синклера советская кинематография.

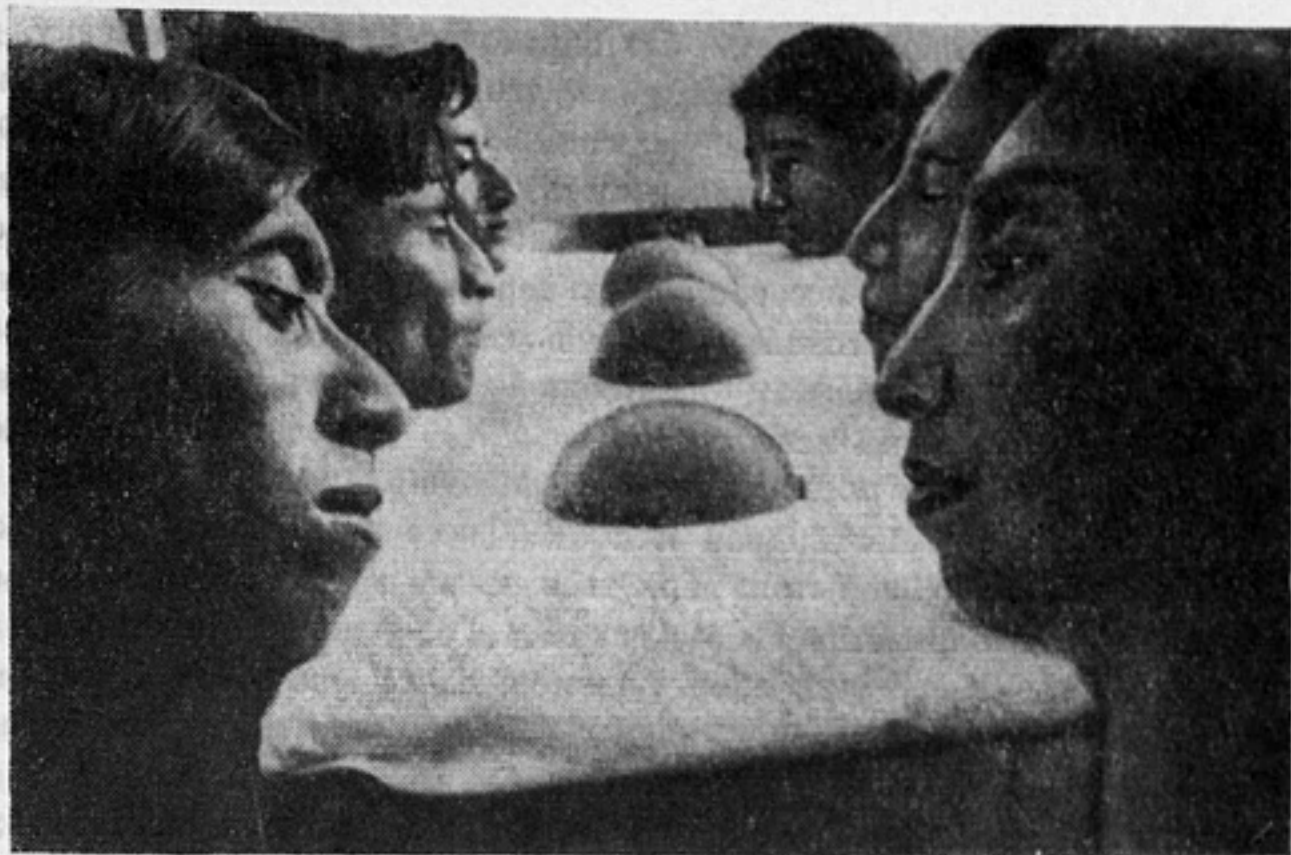
— Окончательный монтаж в Москве! — таковы были первые слова Эйзенштейна перед журналистами на перроне московского вокзала. Так и назывался репортаж в газете «Вечерняя Москва»².

Но этой мечте удалось свершиться лишь через полвека!

¹ С. М. Эйзенштейн. Соч., т. 1, стр. 537—538.

² «Окончательный монтаж в Москве!». — «Вечерняя Москва», 9 октября 1932 г.

«Да здравствует Мексика!»



Советская кинематография переживала в начале 30-х годов трудный период перестройки. Нужно было переоборудовать и студии, и прокатную сеть на звуковую технику. Нужно было не только наладить производство звуковых картин, но и создать промышленную базу: пленочную фабрику, завод киноаппаратуры.

Отношения Эйзенштейна с тогдашним руководством кинематографией не сложились. Валюты на покупку мексиканских материалов достать не удалось. А Синклер ждать не стал. Он продал материалы все той же кинокомпании «Парамаунт».

Для Эйзенштейна это было трагедией. До конца своей жизни он тосковал по неосуществленному фильму, говорил о «смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения»³.

Заполучив по сходной цене поистине бесценные материалы, дельцы из «Парамаунта» быстро нашли им применение. Было сделано несколько этнографических короткометражек — о бое быков, об архитектурных памятниках, о «Дне смерти». Потом режиссеру Солу Лессеру было поручено смонтировать короткометражный фильм, что тот и сделал,

опираясь главным образом на материал новеллы «Магей». Фильм «Буря над Мексикой» вышел с именем Эйзенштейна, хотя и не соответствовал замыслам советских мастеров. Фильм имел большой успех. Трагическая судьба молодых пеонов, жениха и невесты, опозоренных и зверски уничтоженных помещиками, не могла не впечатлять. Поразительное операторское искусство Эдуарда Тиссэ, давшего незабываемые пейзажи, портреты, сцены, великолепная режиссура Эйзенштейна и Александрова ощущались в каждом кадре даже этого примитивизированного, ремесленно собранного фильма.

Эйзенштейн пробовал протестовать. Но чужой фильм продолжал идти под его именем.

На этом история мексиканских материалов не кончилась. Английской журналистке Мэри Ситон удалось купить кадры новеллы «Сандунга» и смонтировать из них в 1939 году фильм «Место под солнцем». Он прошел незамеченным, так как превосходные кадры советских мастеров были смонтированы вяло, временами даже бессмысленно. После второй мировой войны остатки материалов были переданы в нью-йоркскую фильмотеку, где американский киновед Лейда (учившийся в свое время в Москве у Эйзенштейна) собрал их в

³ С. М. Эйзенштейн. Соч., т. 1, стр. 153.

длинный, трехчасовой фильм — без определенного сюжета и идеи... Есть сведения, что отдельные кадры, особенно великолепные пейзажи с архитектурными памятниками, были включены в игровые фильмы Конвея и некоторых других режиссеров... Так дерзкий, гигантский замысел «создать историю смены культур... в горизонтальном порядке» — был разменен, растаскан по мелочам.

В 50-х годах, уже после кончины С. М. Эйзенштейна, Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ сделали несколько попыток вернуться к работе над «Да здравствует Мексика!». Госфильмофонд СССР начал сбор фильмов, сделанных из его материалов. Фильмы Лессера, Ситон, Лейды удалось получить. Однако нетронутые посторонними руками материалы, оставшиеся после всех непрошенных «соавторов» Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ, перешедшие в распоряжение Музея современного искусства в Нью-Йорке, были получены Госфильмофондом лишь в начале семидесятых годов, когда Э. К. Тиссэ уже не было в живых.

Началась кропотливая работа по атрибуции и классификации заснятого материала. Полученная из Нью-Йорка пленка принесла разочарование. Основная ее масса состояла из коротко нарезанных кусков, хранившихся без системы и порядка. Сотрудники Госфильмофонда создали особую картотеку: на каждый кусок пленки завели свою карточку, распределили куски в порядке, предусмотренном Эйзенштейном в либретто «Да здравствует Мексика!». После того как все, что можно было собрать, приобрело систему, материалы были переданы на «Мосфильм», где была создана творческая группа под руководством Г. В. Александрова. В нее входили монтажница Э. Тобак, участница нескольких фильмов Эйзенштейна, режиссер Н. Орлов, оператор Н. Олоновский, редактор Л. Нехорошев и другие работники.

Трудности восстановления фильма происходили и от чрезвычайного обилия материалов, и от незавершенности замысла, нехватки многих необходимых для скрепления сюжета кадров и даже эпизодов, сцен. Был соблазн по-

ехать в Мексику, доснять. Но как это сделать без Эйзенштейна и Тиссэ? Может быть, снять фрески Риверы, Ороско, Сикейроса и восполнить ими провалы сюжета? Но не войдут ли они в конфликт с киноживописью Тиссэ, не возникнет ли несовместимость?

Г. В. Александров предложил несколько вариантов восстановления фильма. После многочисленных обсуждений был избран вариант, наиболее близкий к первоначальному замыслу. Никаких досьеов к сюжету было решено не производить. Кроме кадров, снятых Э. К. Тиссэ, в фильм вошли только снимки нескольких рисунков Эйзенштейна (их, по-моему, могло быть много больше!), несколько фотографий и синхронные кадры Г. В. Александрова, кратко рассказывающего о замысле и истории фильма, а также о неснятой новелле «Солдадера». Дикторский текст был составлен исключительно из текстов С. М. Эйзенштейна — всех вариантов его либретто, а также из «Автобиографических заметок» и писем. Прочел текст С. Ф. Бондарчук. Музыка была написана молодым композитором Ю. Якушевым — на основе мексиканских народных мелодий. Забота о том, чтобы фильм «смотрелся», был понятен, интересен, динамичен и завершен, сочеталась с заботой о том, чтобы первоначальный замысел Эйзенштейна, его художественное мышление, его стиль, а также неповторимая манера Тиссэ были сохранены с максимально возможной полнотой.

Согласно первоначальным замыслам, фильм «Да здравствует Мексика!» составлен из пролога, трех новелл и эпилога. Пролог вводит нас в атмосферу тысячелетней истории мексиканского народа, как бы погружает в атмосферу страны, сохранившей неповторимое своеобразие природы, не только древних монументов, но и современных лиц, обычаев, праздников. В новеллах даны конкретные события и судьбы. Здесь и бой быков, и патетическое восхождение фанатиков на «Голгофу», и обряды, где католичество причудливо сочетается с языческими пережитками, и праздничные катания на лодках, увитых цветами. Здесь и судьбы двух женщин. И судьба крестьянского труда. Здесь и трагедия первой

борьбы оскорбленных пеонов с разнузданным произволом помещиков.

Подкупает эмоциональное богатство и разнообразие эпизодов. В «Сандунге» царит ясный, солнечный лиризм: девушка трудится, мечтая о своем любимом; влюбленные обретают счастье. В «Магее» — душераздирающая жестокость: поругана беззащитная девичья чистота, озверевшие наемники топчут копытами взбешенных коней головы крестьянских бунтарей, закопанных в землю. В шествии на «Голгофу» доминирует мрачная торжественность. Карнавальное катание на лодках в «Фиесте» изображено красиво, но не без иронии. Ирония ощущается еще сильнее при показе пышных католических ритуалов. А грациозная безжалостность боя быков перемежается сатирическими кадрами неистовствующих «болельщиков».

Эпилог фильма — «Праздник смерти», странный, жутковатый и очаровательный обычай, в котором веселье, шутки, пляски, песни ведутся в окружении знаков смерти — скелетов, черепов, гробов, могильных плит. Народ как бы смеется над смертью, утверждая свое бессмертие, вечную победу жизни, вечное торжество нового над уходящим старым... Прелестное личико смеющегося черноокого ребенка, выглядывающее из-под черепа-маски — это символ будущего Мексики!

Так, почти через полвека, шедевр Эйзенштейна — Александрова — Тиссэ обрел самого себя, обрел свою первоначально задуманную новаторскую форму, свое значительное содержание.

Как каждое произведение искусства, он может нравиться или не нравиться, может поражать, вдохновлять или оставлять неудовлетворенным. Он может и должен вызывать раздумья и споры. И может и должен оказывать влияние на современный кинематографический процесс.

Я слышал мнения, что монтаж фильма мог бы быть короче, энергичнее, ближе к манере монтажа немых картин. Но фильм был задуман и снимался как звуковой. Обстоятельства не дали возможности Эйзенштейну и Александрову создать в Мексике сценарий с диа-

логами, с текстом от автора. Но позднейшее введение слова и музыки, бесспорно, предполагалось. Поэтому и монтаж не мог быть слишком коротким. Темп современного монтажа соответствует, по-моему, содержанию, построению, атмосфере эпизодов, составляющих фильм. Обусловлен он и изобразительной структурой кадров Тиссэ, и музыкой.

Я слышал мнение, что музыка слишком настойчива, слишком чувствительна и ее мелодии не всегда соответствуют колориту и исторической эпохе иллюстрируемых эпизодов. На это мне трудно ответить, я не знаю древней мексиканской музыки, не знаю даже, сохранились ли и в каком виде дошли до нас древние ацтекские мелодии. Я знаю, что мелодии для фильма подобраны мексиканские, что мотив «Сандунги» — подлинный, что и музыканты и кинематографисты заботились о соответствии, о художественном сочетании музыки с изобразительным решением кадров.

Я слышал, наконец, мнение, что присутствие в кадрах самого Г. В. Александрова, восполняющего в начале и в середине фильма историю его возникновения и намерения его авторов, — разрушает художественную целостность фильма.

С этим я решительно не могу согласиться. Выпуск на экраны фильма, созданного полвека назад, незавершенного в те времена, — без пояснений, без изложения обстоятельств его создания — мог привести к губительному непониманию, к мнению, что фильм создан теперь, сегодня. А произведение искусства всегда принадлежит своему времени, выражает свою эпоху даже тогда, когда остается жить на вечные времена.

Свободная композиция фильма, сочетание в нем игровых и неигровых, документальных эпизодов вполне допускали введение пояснительных кадров. Да и разве не интересно то, что говорит Александров, не интересна драматическая история фильма?

Означает ли уверенность в необходимости пояснений к фильму — признание его несовременности, «музейности»?

Отнюдь нет!

Фильм современен потому, что дает образ-

ное познание истории мексиканского народа, трагической смены эпох, культур, формаций. Он современен — свободой и масштабностью композиции, многообразием выразительных средств, красотой кадров, своей подлинной народностью, любовью и уважением к народу Мексики, тонкой и впечатляющей передачей духа Мексики, ее колорита, атмосферы, неповторимости.

При всех сложностях самого процесса творческого возрождения фильма, при всех возможных упущениях и недочетах этой труднейшей, кропотливейшей работы — фильм соответствует замыслу и творческому методу Эйзенштейна — Александрова — Тиссэ. А разве устарели другие произведения этих прекрасных художников? Разве не идут триумфально по экранам всего мира и «Стачка», и «Броненосец «Потемкин», и «Октябрь», и «Старое и новое»? Они выходят на экраны — где впервые, а где и во второй, пятый, десятый раз, — привлекая миллионы зрителей своим неиссякаемым революционным духом, своей глумящей красотой! А другие фильмы Эйзенштейна — «Александр Невский» и «Иван Грозный»? А лучшие фильмы Александрова? А фильмы Тиссэ, снятые с другими режиссерами? Все это принадлежит нашей художественной культуре, духовному достоянию народа.

Возрожденный шедевр «Да здравствует Мексика!» войдет в «золотой фонд» этой культуры, этого достояния.

*Филлип Боноски,
публицист, кинокритик (США)*

Революция питала его творчество

Как известно, полвека назад Голливуд, принимая Сергея Эйзенштейна как гостя, так и не смог предложить ему реальную работу. В на-

чале 30-х годов советский кинематографист прибыл в США, чтобы экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера, однако руководству кинофирмы, с которой был заключен контракт, предложенный Эйзенштейном, сценарий не подошел — и он уехал. Намерение режиссера снять в Мексике фильм о мексиканской революции, вернее — о революционной попытке, также не увенчалось успехом. По причинам, еще и сегодня не выясненным до конца, работа группы Эйзенштейна, куда входили, кроме него самого, Эдуард Тиссэ и Григорий Александров, была прервана до окончания картины. А весь отснятый материал начал путешествие, описание которого само по себе могло бы стать основой эпического сюжета...

Многие годы я утешался, как выяснилось — тщетно, мыслью о том, что искалеченный фильм Эйзенштейна о Мексике все-таки существует. Те немногие, которым довелось увидеть смонтированный без участия Сергея Эйзенштейна и его товарищей материал, вместе с другими, которые лишь слышали об этом, создали о фильме своего рода легенду, грозившую уничтожить его задолго до появления на свет. Но ведь никакая картина, созданная воображением, не может подняться на уровень фильма Сергея Эйзенштейна...

Фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», шедший в Соединенных Штатах под заголовком, совпадающим с названием известной книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», убедили нас в том, что Эйзенштейн — гений в кинематографе. Одновременно становилось ясным, хотя тогда это еще и не осознавалось до конца, что он делал не просто ленты о революции — он создавал революционное кино. Ранее считалось, что социальная революция рождает революционные формы в искусстве чуть ли не автоматически, если так можно выразиться. Сегодня мы сознаем, что большая часть кинематографа, называемого «революционным», — не более чем фильмы с сюжетом из революционной истории. Сергей Эйзенштейн впервые показал своим творчеством, что новаторская форма в кино действительно существует, появляясь как закономерное выражение революционного содержа-

ния, и находится с последним в неразрывном единстве.

Отдельные открытия Эйзенштейна в области кинематографической образности, которые в своей совокупности и вылились в создание новой киноформы, и по сей день остаются такими же новаторскими, какими они были в момент первого появления перед зрителем, хотя ныне уже весь мир их принял. До «Октября» сатира на экране никогда не использовалась столь целостно. Никогда прежде камера не играла такой активной самостоятельной роли, заставляя неподвижные объекты двигаться при помощи динамичного монтажа. Никогда не забудутся созданные Эйзенштейном образы, отчетливые по смыслу и эмоционально действенные, дающие глубокий комментарий к событиям сюжета. Блестящие примеры подобной образности мы находим в «Потемкине». Нет другой лестницы, которую мир помнил бы и знал так же хорошо, как Одесскую лестницу, снятую в фильме Эйзенштейна.

И «Потемкин» и «Октябрь» — немые картины. Но когда их смотришь, создается иллюзия звука: действительность запечатлелась в них столь жизненно, что кажется, будто слышишь голоса людей. Бесспорно, что с Эйзенштейном работал великий оператор — Эдуард Тиссэ. Столь же бесспорно, что Эйзенштейн был первым, кто до конца вскрыл колоссальные возможности монтажа, который в определенном смысле и есть искусство кино.

Позднее мы посмотрели «Александра Невского» с музыкой Прокофьева — и снова это была работа гения. Сочетание изображения и музыки в этом фильме вызвало к жизни художественное единство нового качества, открывшее новую перспективу музыкального кинематографического решения. Музыка на экране перестала быть просто фоном, аккомпанементом — она стала неотъемлемой частью кинопроизведения. Завершение картины почти совпало с началом второй мировой войны. К нам, в Америку, фильм пришел как новый триумф темы, сюжета и формы, новаторской по существу: для советского народа предстоящее участие в войне было продолжением революции — и об этом опять-таки невозможно было сказать



«Да здравствует Мексика!»

старыми средствами кинематографической выразительности. Многим на Западе это было непонятно, как непонятен был и исторический смысл надвигающихся событий или истинный патриотизм. Ведь правящие круги буржуазных государств всегда склонны воспользоваться патриотическими чувствами обыкновенных людей в собственных целях, прикрываясь лицемерными лозунгами. Был в их числе и такой — «Германия превыше всего»...

Затем появилась I серия «Ивана Грозного». Фильм вновь поразил зрителя — на этот раз перемена в творческой манере художника. В этой картине Сергей Эйзенштейн, воссоздав далекое прошлое России, воссоздавал и самобытные черты русской нации. Художественный строй фильма вызвал дискуссию. Кто-то не принял его «статичности». Но как бы там ни было, образы этого произведения незабываемы.

И все это время в ряду творений Эйзенштейна не доставало еще одного. Как-то мне удалось посмотреть фрагмент из «Да здравствует Мексика!» в Нью-Йорке. Впечатление было такое, будто мне неожиданно приоткрыли дверь в новый, невиданный и непредсказуемый мир. Говорят, в людях живут, до поры до времени никак не проявляющие себя, зачатки вкуса, способности к восприятию незнакомого. Они дремлют, покуда мы не столкнемся с неведомым ранее опытом, — и ошеломляющее впечатление новизны разбудит их, вызовет к жизни.

Вкус буржуазии к эстетике революции пробудить невозможно. Но для миллионов людей художники, подобные Эйзенштейну, и есть «великие пробудители». Он и сам пробудился к настоящей творческой жизни, когда нашел свою главную тему — «Россия в революции». И пробуждал других...

Тогда, в Нью-Йорке, отрывок из его фильма показался мне частью, оторгнутой от большого, потрясающе единого целого, которое должно дать ключ к пониманию некоего могущества. Это не власть человека над человеком, а способность человека одолеть силы угнетения, разорвать цепи, путы сознания — те, которыми он прикован к своей прежней судьбе.

И вот теперь, почти двадцать лет спустя, мне, наконец, довелось увидеть это удивительное, разрозненное целое — фильм «Да здравствует Мексика!», героический триумф преданного своему делу Г. Александрова, упорно трудившегося над тем, чтобы спасти произведение своего великого друга от забвения.

Это было во всех отношениях необычно — лицом к лицу встретиться с «таинственным призраком», черты которого многие годы жили в моем воображении. Было ли это своего рода «антикульминацией»? В каком-то смысле — да. Слишком многое прошло перед глазами за те без малого пятьдесят лет, которые отделяют время работы над фильмом «Да здравствует Мексика!» от его премьеры на XI Московском фестивале. Никакое отдельно взятое творение искусства, независимо от силы его воздействия, не может соперничать с впечатляющей силой событий истории, свидетелями которых мы были на протяжении этого пятидесятилетия. Од-

нако подобное обстоятельство вовсе не принижает достоинств картины «Да здравствует Мексика!». Революционное искусство, революционное в истинном смысле этого понятия, остается живым, ибо оно опирается на силы, жизне-способность которых неисчерпаема. Вот почему и фильм Эйзенштейна сохранил свою жизненную мощь.

В чем истина нашего времени? Ныне все более и более очевидно, что подлинная правда наших дней, главное содержание исторического процесса состоит в движении человечества в новую эпоху. На этом пути встречаются преграды невероятной трудности. Современные средства ведения войны создают угрозу, с которой людям Земли еще не приходилось сталкиваться. Но движение продолжается.

Искусство всегда несет на себе отпечаток времени. Всякое, даже то, которому суждена недолгая жизнь. И есть искусство, которое боится хода времени, бежит от перемен. Есть другое искусство, горячо приветствующее революционное обновление мира, суть которого можно рассмотреть не только в картине большого события. Можно увидеть ее и в малом — в том, например, как читает книгу Ленина вьетнамский мальчик, приведя домой буйвола-водовоза...

Счастлив художник, чувствующий себя в гармонии с революцией. Для него творчество — радость, глубочайшее наслаждение. Его искусство опирается на самую жизнь, черпая силы в ее высших проявлениях, и это укрупняет талант художника. Воистину счастлив был Эйзенштейн. Он пришел в искусство в пору бурных революционных перемен и проявил поразительную способность проникнуть в их существо. Революция питала его творчество. Нужно ли еще раз говорить, что он был гением! Но родись Эйзенштейн в другое время, его гений был бы иным. Определяющим качеством его творческой индивидуальности было умение видеть мир глазами совершившего революцию народа. Подобно тому как революция избавила миллионы людей от гнета невежества и предрассудков, она сформировала Эйзенштейна как большого художника; без нее он мог бы остаться просто талантливым человеком, каких немало.

«Да здравствует Мексика!»



Он был — и это главное в нем — художником революции, и он отправился в Мексику потому, что революционные свершения всегда влекли его к себе.

Открытия Эйзенштейна были многократно заимствованы. Некоторые из «левых» деятелей искусства Запада, используя найденное советским режиссером, пытались дать на экране свой образ освободительной борьбы народных масс. Но в основном это были лишь копии с оригинала, которым не хватало мудрости мироощущения революционного художника, ясности его исторического видения.

Можно ли научиться изображать революцию в искусстве? Наверное, этому не учатся специально. Сергей Эйзенштейн, как и другие молодые художники советского кино, в распоряжение которых освободившаяся страна предоставила все необходимые средства творчества, многое сделали интуитивно. Они отчетливо видели живые краски новой жизни чистым и ясным взглядом, обладая особой способностью, которая есть у некоторых одаренных детей, но которую может не утратить со временем лишь художник, навсегда поверивший в праведность революционного дела, в его грядущее торжество.

Порой может показаться, что Эйзенштейн преодолевал все эстетические и идеологические преграды, до него останавливавшие многих и многих талантливых людей, с необыкновенной легкостью. Нет, легкость здесь — неточное слово! Его поиски стоили ему напряженных и трудных усилий. Кто знает — скольких! И нельзя не удивляться тому, сколь необъятен круг идей и художественных образов, воплотившихся в его фильмах.

Работая над фильмом «Да здравствует Мексика!», Эйзенштейн, выходец из Латвии, для которого эта тропическая страна была далеким и экзотическим краем, сумел увидеть черты ее истории через призму опыта, полученного им в России. Так он понял боль многострадальной Мексики, душу ее народа. И он не был там чужаком.

Русская революция помогла Эйзенштейну яснее увидеть революцию мексиканскую. А по возвращении на родину опыт, полученный режиссером во время пребывания в Мексике и США, позволил ему, думаю, лучше разобраться в жизни своей страны, в ее историческом прошлом. Есть ли в картине «Да здравствует Мексика!» элементы, предвосхищавшие «Александра Невского»? Не в букваль-

ном смысле, но все же, как мне кажется, они там есть.

Несмотря на неизбежную фрагментарность, восстановленный фильм «Да здравствует Мексика!» содержит достаточно, чтобы понять, насколько совершенным мог бы он стать, если бы его удалось целиком снять и смонтировать в свое время. Сегодня — это памятник революции, воздвигнутый средствами кино, незавершенный и поныне. Кто знает, будь Сергей Эйзенштейн и сегодня среди живых, не обратился бы он свой взор дальше, на Кубу, увидев в героической судьбе острова Свободы подлинную кульминацию своего неоконченного шедевра «Да здравствует Мексика!»?

Отклики на западноевропейскую премьеру фильма «Да здравствует Мексика!»

Из Москвы в Маннгейм

Узы делового сотрудничества и творческого содружества прочно связали за последние годы Московский международный кинофестиваль и ежегодные Недели кино в западногерманском городе Маннгейме.

По общему признанию, весьма заметный отпечаток на облик, на всю атмосферу XXVIII Недели кино в Маннгейме, проходившей в октябре 1979 года, наложило активное и многообразное участие в этом фестивале советского киноискусства.

По инициативе директората, и в особенности г-жи Фэй Вайян, в рамках Недели было отмечено 60-летие советского кинематографа. Об этой дате напоминала гостям фестиваля и посетителям красочная экспозиция в фойе пятизального кинотеатра «Планкен», где проходили просмотры, информационные материалы и фотографии, опубликованные в специальном каталоге Недели, не говоря уже о содержании самих фестивальных программ.

А на третий день маннгеймской Недели (этот день и зрители и гости называли потом Днем Советского кино) произошло событие,

необычайно заинтересовавшее и взволновавшее всех, кто участвовал в фестивале, следил за его ходом: 10 октября в 17 часов в главном зале кинотеатра «Планкен» состоялась торжественная премьера фильма «Да здравствует Мексика!» С. М. Эйзенштейна. Фильма, восстановленного, менее чем год назад, коллективом советских кинематографистов во главе с Г. В. Александровым.

Я попросил г-жу Фэй Вайян рассказать о том, как возникла идея организации этой премьеры.

— Пристальное внимание к достижениям советского киноискусства (и хрестоматийным и новейшим) — существенная и неслучайная традиция маннгеймских Недель кино. Ведь одна из важных целей нашего фестиваля — приобщение молодых кинематографистов к передовому опыту мирового искусства. Надо ли напоминать, насколько велик и серьезен вклад советского кинематографа, его классиков, его современных мастеров в мировую культуру? Хотя истина эта в наши дни очевидна не для всех. Интеллигенция Запада (особенно молодая интеллигенция) подчас плохо знакома с реальными богатствами вашего кинематографа.

Вот почему мы рассматриваем Недели в Маннгейме и как способ популяризации лучших произведений советского киноискусства в ФРГ.

Когда два года назад я узнала, что в Советский Союз вернулись основные материалы фильма «Да здравствует Мексика!» и на «Мосфильме» началась работа по восстановлению шедевра, почти полвека считавшегося безвозвратно утерянным, у нас сразу возникло горячее желание организовать показ этого фильма в Маннгейме. С радостью и волнением шла я на открытие XI Московского кинофестиваля, где впервые явился на экран возрожденный во всей полноте великого замысла Эйзенштейна его незавершенный труд. Тогда же была достигнута договоренность с Госкино СССР о западноевропейской премьере фильма «Да здравствует Мексика!» на Неделе кино в Маннгейме...

...Сеанс демонстрации фильма С. Эйзенштейна



Григорий Александров
и Эсфирь Тобак в монтажной

директорат фестиваля выделил анонсом: Sondervorstellung (особое мероприятие). И действительно, многое свидетельствовало о тщательной подготовке к этому событию, о всеобщем к нему интересе. В каталоге, розданном участникам и гостям Недели, обстоятельно, с использованием советских и зарубежных источников, воссоздана была история фильма, опубликованы фрагменты сценария С. М. Эйзенштейна, строки из его писем и статей, связанных со временем работы над «Да здравствует Мексика!», даны краткие сведения из биографии режиссера. Ведущие газеты земли Баден «Утро Маннгейма» и «Рейнско-Неккарская газета» предварили предстоящий просмотр обширными статьями с портретом С. М. Эйзенштейна и кадрами из фильма «Да здравствует Мексика!».

К пяти часам 10 октября большой зал «Планкена» (около 1000 мест) был переполнен. Зрители сидели и стояли даже в проходах. Неудачники толпились в фойе. Для них вскоре устроили дополнительный сеанс, что называется, «вперекидку». Причем единственный раз на фестивале, где не принято представление делегаций,

сделано было исключение: советских гостей приветствовали директора Недели Фэй Вайян и Ханс Майер.

Самым важным итогом маннгеймской премьеры стало вновь, как и в Москве, общее ощущение полнокровной жизни старого фильма в мире эмоций и умонастроений зрителей конца 70-х годов. В последующие дни Недели мне довелось разговаривать о картине с некоторыми из молодых гостей Маннгейма. Их суждения и предлагаю сегодня вниманию читателей «ИК».

●

Майя Борисова и Иван Павлов — режиссеры из Болгарии.

Майя в 1972 году окончила киношколу в Будапеште. Один из первых ее фильмов «5+1» в 1977 году здесь, в Маннгейме, был отмечен премией «Золотой дукат». В нынешнем году она работала в жюри международной Недели кино.

— Появление фильма Сергея Эйзенштейна на фоне международного фестиваля, — сказала она, — великий, но суровый урок. После просмотра «Да здравствует Мексика!» состоялось заседание нашего жюри: настало время подводить первые итоги. Однако предполагаемое обсуждение конкурсной программы сорвалось. Все иные впечатления вытеснила мощь образов советского фильма. Забыв про свои обязанности, мы говорили только о нем. Нам, нынешним молодым кинематографистам, часто не хватает умения (в чем я убедилась еще раз, по несколько часов в день просматривая фильмы Недели) подняться над фактами жизни, рассмотреть их с высот политических, философских, нравственных. А стало быть, и образность наших фильмов часто остается заземленной, прямолинейной. Тут дело не только в уровне мастерства. Тут дело главным образом в силе и глубине мироощущения, окрыляющего выдающиеся произведения советской киноклассики. «Да здравствует Мексика!» — лента, словно возрожденная из небытия — великолепный образец искусства, окрыленного большими идеями, без которых невозможно развитие любого, даже многообещающего дарования, невозможен художественный прогресс кинематографа. Вот почему фильм Эйзенштейна не просто вызывает восхищение. Он заставляет с особой требовательностью и страстностью вглядываться в практику кинематографа, складывающегося у нас на глазах и при нашем участии.

В этой связи не могу не сказать, как радуется и обнадеживает меня динамика и плодотворность молодого современного советского кино. Традиции, завещанные его основоположниками во главе с С. М. Эйзенштейном, по-прежнему плодоносят в живой творческой атмосфере, свойственной социалистическому искусству...

...Иван Павлов только что закончил Институт театра и кино в Софии. Ученик Христо Христова. В информационной программе манигеймской Недели демонстрировался его дипломный короткометражный фильм «Параграф Г». Сейчас режиссер готовится к первой большой самостоятельной работе.

— Как всегда при встрече с творениями Эйзенштейна, после просмотра фильма «Да здравствует Мексика!» я задумался о великой плодотворности в искусстве ясной и четкой идейной, классовой позиции.

Советский режиссер — революционер по духу и убеждениям, в незнакомой ему стране сумел удивительно быстро и глубокого разобратся в политических, социальных процессах и катаклизмах истории Мексики. Он создал гимн революции, свободе. И создал его с проникновенным ощущением атмосферы страны, с тонким пониманием смысла и своеобразия тех духовных ценностей, что составляют основу жизни народа.

Когда смотришь фильм «Да здравствует Мексика!», восхищаешься прозорливостью мастера, пятьдесят лет назад открывшего художественный эффект синтеза средств документального и игрового кинематографа. Причем у него соединение в одном фильме, эпизоде даже, разнородных как будто, стилистических элементов предельно органично, ибо всякий раз сбалансировано единством смысловой и художественной задачи. Документальное в «Да здравствует Мексика!» — не самоценная величина. «Репортажная» фиксация какого-либо предмета или объекта — лишь первый момент постижения их поэтической сути, которую Эйзенштейн выявляет средствами искусства, патетического и аналитического одновременно. Таким образом он обнаруживает корни эпоса в обыкновенном, различает поступь истории в повседневном.

Существует мнение, что сегодня надо снимать иначе, чем снимали в 20-е годы Эйзенштейн и его соратники. Изящная и жесткая архитектура эйзенштейновских кадров иногда кажется архаичной современным режиссерам и операторам, склонным к раскованности, к импровизации (или к видимости таковой). Что ж, время движется, меняются и формы искусства. Но вечным остается пример С. М. Эйзенштейна: любое художественное решение фильма, избранное авторами, должно быть реализовано с абсолютной последовательностью и ответственностью, с точным пониманием сверхзадачи произведения.

● Режиссер **Музафар Али** считается надеждой нового кино Индии. Первый свой фильм «Гаман» он снял без малого два года назад. В январе 1979 года эта лента была отмечена международным жюри кинофестиваля в Дели специальной премией «За лучший дебют». «Гаман» демонстрировался в Маннгейме в программе ретроспективы «Новые тенденции кино Индии и Юго-Восточной Азии».

— Гений Сергея Эйзенштейна предопределил развитие мирового кинематографа на десятилетия. Как никто полно, он осознал и реализовал способность молодого в его время искусства экрана воссоздавать из разрозненных зрительных образов, запечатленных на кусках пленки, емкие и сложные философские и эстетические структуры. Мiroотражение в фильмах Эйзенштейна покоряет эмоциональным богатством и драматической выразительностью. Великий режиссер до сих пор остается непревзойденным в умении разгадать диалектическую взаимосвязь отдельных явлений и предметов, обнаружить в их сцеплении закономерности движения времени, суть общественного бытия человечества.

В фильме «Да здравствует Мексика!» буквально каждый кадр совершенен и необычайно значителен и по форме, и по многоплановости запечатленного материала жизни. Многие планы фильма воздействуют на зрителя как великолепные композиции, равные по силе своей шедеврам живописи и графики. Однако истинный масштаб всего произведения определяют энергия и экспрессия интеллекта Эйзенштейна. Его мысль, беспокойная, острая, мудрая, прокладывает русло потоку наших впечатлений, ведет нас к высотам понимания противоречий и закономерностей истории, самобытности истоков многовековой культуры мексиканского народа, порождает в нашем сознании протест против социального неравенства, экономической и духовной эксплуатации большинства меньшинством и одновременно вызывает чувство радостной солидарности с массой, борющейся за независимость и достоинство.

«Да здравствует Мексика!» — живой и поучительный пример страстного, серьезного ис-

следования процесса общественного развития. Это реальное доказательство того, что кинематограф может и должен послужить делу взаимопонимания между народами. Вот чем, по-моему, измеряется богатство и непреходящее значение вклада Эйзенштейна в мировое киноискусство.

Мне лично фильм «Да здравствует Мексика!» еще раз напомнил о постоянной актуальности главной задачи, занимающей каждого кинематографиста, верного идеалам прогресса. Нужно смелее и внимательнее вглядываться в окружающую тебя жизнь. Нужно стремиться глубже постигать суть вещей и явлений, тающих в себе главные проблемы и конфликты жизни. И наконец, нужно без устали искать такие формы киноязыка, которые дадут тебе возможность при общении со зрителем-современником сложно и одновременно ясно выражать собственное отношение ко всему, что составляет подлинное содержание такого понятия, как эпоха.

● Режиссер **Войтек Марчевский** учился в Лодзинской киношколе. Затем снял несколько лент на польском телевидении. На XXVIII Неделе кино в Маннгейме был представлен первый его полнометражный художественный фильм «Кошмары», известный и зрителям XI МКФ в Москве, где он демонстрировался во внеконкурсной программе.

— Честно говоря, когда я слышал от своих коллег, ранее видевших фрагменты «Да здравствует Мексика!», уверения в свежести этого фильма, то относил их за счет инерции всеобщего восхищения Эйзенштейном. И вот теперь сам я покорен и взволнован молодой силой произведения, задуманного и снятого пятьдесят лет назад. Теперь и сам готов утверждать, что еще через полвека «Да здравствует Мексика!» будет смотреться как фильм сегодняшний. Конечно, время в какой-то мере коснулось и его. Но главное оказалось неподвластным десятилетиям: сила воплощения мысли и чувства художника в обычной ткани всей вещи.

По тому материалу, что вошел в реконструированную Григорием Александровым вер-

сию, я бы определил идейно-эстетическую диаграмму фильма как движение от лирики к патетике. Лирическое начало доминирует, правда, из-за характера подбора музыки. Думаю, что Эйзенштейн, озвучивая свой фильм, предпочел бы музыку более контрастную, драматичную. Тогда бы еще рельефнее проявился неспокойный, динамичный характер лирических образов, зачинающих фильм.

Хорошо, что авторы реконструкции дали нам возможность хотя бы конспективно представить замысел и характер тех новелл, которые или не были сняты Эйзенштейном, или затерялись за прошедшие годы. Как бы, например, хотелось мне увидеть в воплощении Эйзенштейна картины мексиканской революции! Их нет в фильме, но есть их предчувствие. Оно предопределено философской «осязаемостью» иных кадров и эпизодов, где в лирическом потоке жизни возникает ощущение неразрывности судьбы одного человека с судьбой народа. Насущность революционного взрыва словно вызревает в пронизывающих фильм раздумьях о любви и смерти, о простых истинах, составляющих счастье или несчастье. Но простое — лишь «трамплин» для Эйзенштейна, устремленного к высотам эмоций, духа, мысли.

...Вот он снимает землю Мексики. Снимает скрупулезно, точно. Только из деталей, доступных зрению каждого, высекает обжигающий огонь поэзии. Земля в его фильме живет: страдает, ненавидит, томится ожиданием цветения. Его поэзия всеобъемлюща, ибо в центре ее — человек. Природа, по Эйзенштейну, словно бы — огранка драгоценного сплава человеческой духовности. Вспомните эпизод казни взбунтовавшихся пеонов. Классический кадр: люди, закопанные по плечи в землю. Как контрастирует он с иронически воссозданной режиссером религиозной мистерией о страданиях Христа! Боль человека Эйзенштейн чувствует острее, нежели муки «сына божьего». В преодолении человеком страдания и боли он видит торжество достоинства и свободы.

По фильму «Да здравствует Мексика!» полнее и глубже понимаешь Эйзенштейна, добравшись и до революционной сердцевины его творчества. Революцию в этом фильме читаешь

как непреложный и необходимый акт обновления Человека и Земли. Сознание необходимости революции герои Эйзенштейна черпают в любви, в близости к земле, в жажде счастья и гармонии, в страдании, наконец.

Таким образом, великий режиссер оставил нам в наследство поразительно точную философскую и художественную конструкцию «мотора» истории. И если бы мне довелось сегодня снимать фильм о народе Чили или о другом народе, пробивающемся сквозь страдания и гнет к свободе, лучшего политического и творческого руководства для себя, нежели фильм «Да здравствует Мексика!», я бы не нашел.

● Ингемо Энгстрём родилась и росла в Финляндии. Переехав в ФРГ, училась в Мюнхенской киношколе. Ее фильм «Перелет в Марсель» (по роману Анны Зегерс) в 1977 году был отмечен в Маннгейме премией имени Джозефа фон Штернберга. Затем в Локарно фильм Ингемо «Последняя любовь» получил приз ФИПРЕССИ.

— Еще в Финляндии, будучи школьницей, потом студенткой, на показах в киноархиве я посмотрела все фильмы Сергея Эйзенштейна, а также классические работы Дзиги Вертова и других выдающихся мастеров советского кино. Тогда это и определило во многом мое стремление работать в кино, мои творческие пристрастия, мои взгляды на роль искусства в современной жизни. Поскольку мне хотелось и хочется говорить с экрана обо всем важном, что составляет сегодня круг забот, надежд и радостей человека, то неизбежно приходится задумываться о проблемах социальных и политических, волнующих моих современников. И вот тут-то опыт советского кино — социального, политического по сути своей — представляется мне в высшей степени полезным. Никогда не забуду, как, работая над первыми своими документальными лентами, заново «проходила уроки» Дзиги Вертова.

Фильмы Сергея Эйзенштейна — подлинная классика мирового киноискусства. Она, как вершины, — недостижимые, но всегда манящие. «Броненосец «Потемкин», может быть, вообще

высшая точка кинематографа. По эпической мощи рядом с «Да здравствует Мексика!» можно поставить лишь немногие ленты западных режиссеров. Я бы поставила «Человек из Орана» Роберта Флаэрти и «Табу» Фридриха Мурнау и Флаэрти. О фильме, снятом Эйзенштейном в Мексике, я знала давно, посмотрев монтажную ленту Мэри Ситон «Место под солнцем».

Но теперь, увидев реконструкцию давнего замысла режиссера во всей его полноте, я убедилась, что по завершенности и проникновенности кинообразов этот фильм уникален в мировой практике. Во время просмотра я ловила себя на том, что мне мешают музыка, слова. Они не нужны, ибо предельно красноречивы, «полнозвучны» изображение и монтаж. Не скрою, в своих первых работах я пыталась в этом отношении следовать Эйзенштейну и Вертову, стараясь предельно наполнить настроением и смыслом пластику каждого кадра. «Да здравствует Мексика!», вернувшись к нам через десятилетия, вновь доказывает плодотворность такого понимания выразительности экрана.

Кадр, снятый Эйзенштейном и Тиссэ, — три мексиканских крестьянина перед казнью, — много лет висел на стене моей комнаты. И сколько я передумала, перечувствовала, разглядывая его! Поначалу в композиции этого кадра, монументальной и пронзительной, я видела воплощение христианского сострадания и стоицизма перед испытанием. Но с годами, лучше понимая Эйзенштейна, все более сложно и многопланово воспринимала значение его трагедии. Меня все более захватывало историческое, классовое содержание одного из замечательных эпизодов мексиканской эпопеи. В этом секрет величия Эйзенштейна: каждый кадр, им снятый, словно дверь в бескрайний мир истории, общественных борений, великих идей. И поэтому «кинематограф Эйзенштейна» не устареет никогда. Верность молодых его заветам — залог будущего киноискусства.

Армен Медведев

Кинематографисты аплодируют

Маргарита Лопес Портильо,
Генеральный директор радио,
телевидения и кинематографии Мексики

Благодарность Мексики

Выступление во время торжественной передачи копии советского фильма «Да здравствует Мексика!»

Уважаемый господин Ермаш!

Для меня большая честь получить от Вас копию советского фильма «Да здравствует Мексика!» как дар правительству Соединенных Штатов Мексики от советских кинематографистов. Этот акт несомненно будет способствовать дальнейшему укреплению дружеских связей, существующих между нашими странами. Я знаю, что этот фильм был сделан на основе материала, отснятого в Мексике прекрасным советским кинорежиссером Сергеем Михайловичем Эйзенштейном в 1930—1932 годах, и я уверена, что если бы фильм был закончен в то время, он бы занял в истории кинематографа такое же почетное место, как другие шедевры советского кино: «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский», которые знает и которыми восхищается весь мир.

Я благодарю советских кинематографистов за их благородное стремление завершить это произведение, а также за то, что этот фильм был выбран для показа на открытии XI Международного кинофестиваля. От имени правительства Мексики большое спасибо за этот ценный подарок.

Хайманот Алему,

режиссер (Эфиопия):

«Талант великого режиссера захватывает и сейчас»

На фестивале мы имеем блестящую возможность еще глубже познакомиться с историей советского кино, шестидесятилетие которого

отмечается всеми прогрессивными кинематографистами мира. Ленты Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова знают во всем мире и в Эфиопии тоже. И, конечно же, было настоящим праздником увидеть восстановленный шедевр Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Талант великого режиссера захватывает и сейчас. Стиль его фильма одновременно могуществен и прост...

*Адейеми Афолайям,
актер (Нигерия):*

«Это удивительный фильм...»

Мне приятно, что я впервые посетил Московский фестиваль именно в тот год, когда он празднует двадцать лет своего существования и когда отмечается 60-летие советского кино. Безусловно, весь мировой кинопроцесс проходит под знаком идей выдающихся мастеров советского кино. В этом я еще раз убедился, когда на открытии фестиваля нам был показан возрожденный шедевр Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Это удивительный фильм, он пережил свое время и еще долго будет жить, вдохновляя художников на подлинное творчество, которое невозможно без активной борьбы за счастье своего народа.

*Серхио Ольхович,
режиссер (Мексика):*

«Я увидел на экране свою страну...»

Я исполнен глубокой благодарности к режиссеру Григорию Васильевичу Александрову, возродившему шедевр Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!».

Думается, что это — ценнейший подарок, который сделали советские кинематографисты

всем нам, участникам и гостям Московского фестиваля. Сергей Эйзенштейн является учителем всех прогрессивных кинематографистов мира — причем уже нескольких поколений. Мы учимся у него принципам революционного кинематографа, учимся мыслить и работать в кино. Найденные им приемы монтажа утвердили новую эстетику кинематографического языка, которому следуем и мы, мастера кино латиноамериканского континента, названного Романом Карменом «Пылающим».

Для меня просмотр фильма «Да здравствует Мексика!» стал глубоко волнующим событием. Я увидел на экране свою страну такой, какой она была во времена молодости Сергея Эйзенштейна, и, главное, показанную так, как мог увидеть ее лишь величайший мастер.

*Международный «круглый стол»
журнала «Искусство кино» на XI МКФ в Москве*

Искусство мужает в борьбе

*Прогрессивное мировое кино —
против экранной экспансии США*

*Илья Вайсфельд,
киновед, член редколлегии «ИК»*

От имени редакционной коллегии журнала «Искусство кино» я благодарю присутствующих за то, что они откликнулись на наше приглашение и примут участие в этой дискуссии. Позвольте мне в кратком вступлении охарактеризовать круг вопросов, обсуждению которых предполагается посвятить нашу встречу.

Кинематограф, в его современном виде, является развитым искусством, чьи возможности в художественном исследовании действительности — в сочетании с эффективностью воздействия на широчайшие зрительские аудитории — закономерно предполагают его общественную ангажированность, участие в борьбе прогрессивных политических сил с мировой империалистической реакцией. В условиях обострив-

шейся ныне идеологической борьбы роль и место экранного искусства в социальной жизни планеты становятся все более важными и заметными, что многократно повышает ответственность художника и одновременно требует глубокого, всеохватывающего анализа кинопроцесса в отдельных странах и во всем мире, объективной оценки явлений, определяющих характер идеологического противоборства на экране, фактов, дающих представление о масштабах и методах империалистической экспансии кинематографии США в различных регионах. Думаю, собравшиеся согласятся со мной, если я скажу, что такая экспансия сегодня осуществляется широко, захватывая все сферы кинематографии — экономику кинопроизводства, прокат и идеологические аспекты, связанные с созданием и распространением фильмов, — представляя особенно сильную опасность там, где кинематограф находится в стадии становления, где предпринимаются активные усилия для развития независимого, в экономическом и идейном отношении, национального киноискусства. В области кино мировой империализм преследует практически те же цели, что и в других областях, как непосредственно связанных с художественной культурой, так и имеющих косвенное отношение к творчеству. Общий кризис капиталистической системы, свидетелями которого мы являемся, толкает национальную и международную реакцию на еще более отчаянные попытки сохранить свои позиции, обелить и приукрасить буржуазный образ жизни и мышления, не допустить распространения передовых идей в мире, подавить рост самосознания народов, освободившихся от колониального гнета. Кинематограф отражает все это, причем не только в содержании фильмов, в продукции «массовой культуры» вообще, но и в том, насколько сильным является ныне натиск киномонополий, некоторые из которых уже можно сравнить с большими транснациональными компаниями, — всюду, где им удастся распространять свою продукцию.

Здесь собрались деятели кино, представляющие кинематографии разных стран — социалистических, стран, недавно вступивших на

путь социализма, капиталистических государств. Я далек от мысли, что все мы придерживаемся одинаковых взглядов на проблемы, только что упомянутые мною. Но находясь здесь, среди участников и гостей Московского международного кинофестиваля, я выражаю надежду, что в главном наша точка зрения на основные тенденции мирового кинопроцесса, на его «болевые точки», на предназначение киноискусства, призванного участвовать в борьбе народов за полное освобождение, за упрочение мира и социальный прогресс, — является общей. Если же между нами возникнут расхождения по отдельным аспектам дискуссии, то это, по-моему, только поможет выяснению истины в ходе товарищеского собеседования.

Перед нами открываются, как я это вижу, два направления разговора. Прежде всего полагаю, нам есть смысл вместе поразмышлять о некоторых показательных чертах современного кинопроцесса, опираясь, в частности, на те примеры, которые предлагает экран XI Московского фестиваля, не ограничиваясь, естественно, его программами. Далее, хочется, чтобы собравшиеся здесь представители кинематографий различных стран поделились мыслями по вопросам развития национального киноискусства, коснувшись тех трудностей, которые препятствуют их прогрессивному движению. В этой связи, надеюсь, и зайдет речь о «болевых точках» на карте киномира. Последнее обстоятельство представляется мне особенно важным по отношению к молодым кинематографиям.

В преддверии обмена мнениями я попытаюсь наметить своего рода модель связей между кинематографиями, переживающими процесс первоначального становления, и — опытными, сильными кинематографиями.

Прежде всего хочу подчеркнуть, что в большинстве стран, где кино еще молодо, оно испытывает влияние экономической экспансии, выражающейся в том, что мощные кинематографические державы Запада, Соединенные Штаты Америки в первую очередь, стремятся сохранить свою монополию в прокате (или овладеть прокатной сетью, возникшей недавно),

контролировать кинопроизводство, вкладывая в него капиталы, и тому подобное.

Во-вторых, здесь действует система психологического давления — через поток буржуазной кинопродукции, заполнившей кинорынок там, где позиции национального кино еще недостаточно прочны; для тех же целей используется налаженный аппарат рекламы, информации, распространяется соответствующая кинолитература; важный инструмент в этом смысле — телевидение.

Наконец, в эстетической сфере существует стремление внедрить определенные идеологические и кинематографические стереотипы фильмов (персонажей, жанров, сюжетов, стилевых приемов) и одновременно — зрительского восприятия, вкусов и запросов, отвечающих интересам капиталистического кинопроизводства и кинопроката. Есть целая система — наборы идей, приемов организации кинозрелища, моделей, «звезд». Все это традиционно эксплуатируется старыми кинематографиями — американской, французской, итальянской — и переносится на новую почву.

В борьбе с этими влияниями молодые кинематографии опираются прежде всего на свои демократические, революционные традиции, на традиции национальной культуры, народного художественного творчества. И надежным союзником в такой борьбе выступают прогрессивные демократические тенденции в самом киноискусстве капиталистических государств, кино социалистических стран, нашей страны, последовательно поддерживающих все понастоящему ценное, что есть в опыте складывающихся кинематографий.

В последнее время эти особенности мирового кинематографического процесса претерпели заметную эволюцию по сравнению с той ситуацией, которая наблюдалась десять или даже пять лет назад. Новые тенденции, если говорить о них совсем кратко, состоят в следующем.

В мировом кинопроцессе все более заметен вклад кинематографий молодых государств, освободившихся от колониальной зависимости, — в Африке, Азии, Латинской Америке. На новые пути развития встают кинематографии

стран, в которых покончено с диктаторскими режимами, — Португалии и Испании. Прогрессивные течения крепнут в кинематографиях, ранее целиком — или почти целиком — строившихся на частнособственнических началах. Пример — Алжир, Сирия, Индия. Хотя в репертуаре индийских кинотеатров преобладают названия американских фильмов и многие деятели кино Индии находятся под сильным влиянием голливудских стереотипов, в Индии одновременно существует «калькуттская школа» во главе с Сатьяджитом Реем, там успешно работает и Мринал Сен, участник нашего фестиваля; в Индии есть киноинститут в городе Пуне, где мне довелось преподавать, деятельность которого противостоит засилью импортного кинематографического ширпотреба, его эстетике и социальной практике.

В прошлом году у нас во ВГИКе состоялась защита диссертации алжирским кинематографистом г-ном Хассаном; в этой содержательной работе дано четкое представление о борьбе двух кинематографических культур в пределах одной национальной кинематографии, о становлении истинно народной, демократической традиции кино Алжира.

Одновременно мировой кинопроцесс в наши дни характеризуется все большим упрочением позиций социалистической кинематографии, советского кино, отметившего в нынешнем году свое 60-летие. На международной конференции, состоявшейся в Москве, представители молодых кинематографий мира отмечали важность опыта советского многонационального кино и говорили, что феномен многонационального единства кинематографа Советского Союза представляет собой важный стимул для развития национальных кинематографий во всем мире.

Еще мне хотелось бы отметить усиливающееся размежевание между прогрессивным и реакционным крылом в рамках традиционно развитых капиталистических кинематографий. Так, в американском кино появляются, с одной стороны, «Зеленые береты» и «Охота на оленей», фильмы открыто и явно реакционные, расистского толка. А с другой стороны, на нашем фестивале мы можем посмотреть



Вьетнамские кинематографисты в Кремле

«Китайский синдром», «Дети Санчеса» — картины, отмеченные стремлением их создателей осветить остро стоящие сегодня в жизни американского общества проблемы. Мне не хотелось бы сейчас подробно останавливаться на последней работе Фрэнсиса Копполы «Апокалипсис наших дней» — это не простой и не однозначный по своей концепции фильм. Все же отмечу, что в нем можно найти отзвуки насквозь фальшивого, реакционного взгляда, согласно которому и агрессор и подвергшиеся агрессии — в моральном отношении ставятся на один уровень: и те и другие, мол, жестоки (имею в виду трактовку вьетнамцев в заключительных частях фильма). Но это, как и некоторые другие ошибочные мотивы, присущие картине, не исчерпывает ее содержания. Думаю, что масштабная постановка Копполы обличает и несправедливость, и авантюризм, и обреченность, и бесчеловечность американской авантюры во Вьетнаме, войны, которую США там вели и потерпели полное и военное и нравственно-политическое поражение. В этой

связи я вспоминаю и другую картину того же Копполы — «Подслушивание», разоблачающую систему слежки за американскими гражданами, систему, попирающую элементарные личные права граждан.

Уже одни эти примеры показывают, как велика пропасть, отделяющая прогрессивное кино от реакционного; противоположность их нравственных позиций, духовных ценностей, целей; с другой же стороны, последние годы с особой отчетливостью выявили, что наши противники отказываются от концепции чисто развлекательного кино, от нейтрализма, призванного отвлечь внимание зрителя от острых проблем времени. Это наводит вот на какие размышления.

Нас, советских кинематографистов, многие годы обвиняли в том, что наше кино — идейное, и ставили нам в пример кинематограф

развлекательный, «безыдейный». Сегодня такого рода позиция полностью обнаружила свою несостоятельность. Включенный в систему манипулирования общественным мнением буржуазный кинематограф, кино США — самый показательный тому пример — создает фильмы открыто идеологического содержания: либо действительно прогрессивные картины, либо имитирующие прогрессивность и актуальность, создающие видимость таковой, либо однозначно реакционные, и таких картин сейчас становится все больше.

Уместно напомнить, что передовые силы мирового киноискусства имеют своим надежным союзником советский кинематограф, богатый опыт которого и в 20-е, и в 30-е годы, и в наши дни привлекал и продолжает привлекать внимание всех мастеров кино, ищущих правды. В то же время советский кинематограф ощущает близость с творчеством прогрессивных художников разных стран, с практикой молодых кинематографий, особо — с кинематографом мира социализма. Кино Польши, Болгарии, Венгрии, ГДР, Кубы, Вьетнама, кино ряда государств, сравнительно недавно освободившихся от колониализма, — это кино, близкое нам по своим идейным позициям, по своим поискам. Думаю, что наша идейная общность, наша близость по многим вопросам, связанным с движением передового кинематографического искусства, очень важны для судеб мирового кино. Одновременно мы высоко ценим и творчество таких выдающихся художников, как Луис Бунюэль, Хуан Антонио Бардем, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Рене Клер, Холл Эшби, Франческо Рози и многих других деятелей прогрессивного кино Запада.

Здесь мне хочется сделать небольшое лирическое отступление. Около двадцати лет назад я написал книгу по теории сценария и фильма, где уделил место работам тогда еще мало известного режиссера, создавшего фильмы «Главная улица», «Смерть велосипедиста», — Хуана Антонио Бардема, присутствующего на нашем «круглом столе». Что поражало и воодушевляло в этих картинах? В них ощущался, «прочитывался» одновременно и темпераментный бо-

рец против угнетения и талантливый художник. Это были произведения пусть и молодого, но — искусства.

Возвращаясь к той логике размышлений, с которой начал, скажу, что, как мне кажется, у многих прогрессивных кинематографистов мира среди прочих трудностей есть еще одна: недостаточная заразительность их картин, защищающих дорогие авторам и зрителю идеи. Смотришь иную западную картину, чуждую тебе по своему смыслу, и нельзя не заметить, что профессиональный уровень делает ее доходчивой и — пусть это звучит несколько парадоксально — увлекательной.

Проблема выразительности нашего искусства, его впечатляющей силы — одна из острейших. Мне посчастливилось побывать в нескольких киношколах мира — в Бабельсберге, где готовят кинематографистов для кино ГДР, в киношколах Вьетнама, Индии, некоторых других стран (у нас во ВГИКе тоже много студентов-иностранцев), — всюду молодежь упорно овладевает трудным искусством кинематографической выразительности. И это прекрасно!

Экономическая и идеологическая экспансия реакционного кинематографа особым образом фокусируется в соответствующих эстетических стереотипах, в системе профессиональных приемов. Думаю, что и на этом плацдарме мы тоже должны завоевать свои позиции, выигрывать идеологическую борьбу, которая происходит на мировом экране. Лучшие кинопроизведения, которые демонстрируются на нашем фестивале, подтверждают это. Назову, например, польский фильм «Кинолюбитель», испанский «7 дней в январе», итальянский «Христос остановился в Эболи», канадский «Охотник», индийский «Парашурам», документальные — колумбийский «Нет зла, которое бы длилось сто лет», коста-риканский «Никарагуа: свобода или смерть». В них — и жизнь, и политическая страстность, и искусство!

Позвольте выразить надежду, что вопросы, затронутые мною в этом вступительном слове, будут обсуждены за «круглым столом» с той полнотой и заинтересованностью, которая соответствует их важности и сложности современной ситуации в мировом кино.

Хосе Массип,
режиссер (Куба)

Уверен, что в перечень тем, затрагиваемых по ходу нашей дискуссии, попадают и такие, которые, на первый взгляд, не имеют прямого отношения к кинематографу. Связь искусства с политикой — осязаемая реальность нашего времени. Для того чтобы верно представить себе ситуацию в кинематографии какой-либо страны, необходимо уяснить суть процессов, происходящих и в культурной и в общественной жизни, оказывающих заметное влияние на творчество кинематографистов, определяющих ведущие тенденции в киноискусстве. Надо отчетливо осознать требования и запросы, выдвигаемые перед нами историей, самой жизнью.

Недавно мне выпала большая честь: я участвовал в подготовке конференции неприсоединившихся государств на высшем уровне в Гаване. Одна из главных задач движения неприсоединения заключается в создании новой мировой системы экономических взаимоотношений, отвечающей интересам всех стран и народов и, в частности, способной воспрепятствовать эксплуатации природных богатств развивающихся стран империалистическими державами. Ясно, что для установления таких взаимоотношений молодым национальным государствам требуется полная независимость, включая и самостоятельность в области художественной культуры.

Вряд ли стоит убеждать присутствующих в исключительной важности роли, отводимой культуре в жизни современного человека, и вновь напоминать о месте кино, неотъемлемой части духовной культуры общества. Думаю, что кинематограф с полным основанием можно назвать тяжелой промышленностью культуры. Империализм учитывает это обстоятельство, стараясь извлечь из него не только коммерческую, но и идеологическую выгоду.

Согласно статистике, 85 процентов всей информации из-за рубежа поступает в развивающиеся страны из развитых капиталистических стран, причем там, где уровень грамотности населения является сравнительно низким, а телевидение распространено недостаточно

широко, значительная доля такой информации воспринимается людьми с киноэкрана. И надо отдавать себе отчет в том, что часть этого информационного потока квалифицированно подготовлена с таким расчетом, чтобы повлиять на общественное мнение в развивающихся странах, на сознание и вкусы людей в направлении, отвечающем идеологическим целям империализма и международной реакции.

Размер капиталовложений в телевидение, кинематограф, развлекательный бизнес и другие отрасли «массовой культуры» США отстает от соответствующего показателя только для сталелитейной и автомобильной промышленности. Соединенные Штаты являются самым крупным в мире экспортером продукции, распространяемой средствами массовых коммуникаций. Примерно 70 процентов телевизионных программ, транслируемых в странах Латинской Америки, готовится в США, североамериканские кинофирмы контролируют более 90 процентов проката на континенте. Эти цифры позволяют судить о масштабах идеологического наступления, которое ведет империализм США в нашем регионе.

До победы нашей революции кинопроизводство, как и остальные отрасли экономики Кубы, было теснейшим образом связано с США и находилось в полной зависимости от североамериканских кинокомпаний. Мы на собственном опыте знаем о методах идеологической и культурной экспансии империализма, которая неизбежно сопровождает вывоз капитала. На примере некоторых других латиноамериканских государств тоже можно убедиться, насколько тесно контроль над прокатной сетью и средствами массовой информации, осуществляемый монополиями США, связан с вложением капитала североамериканских фирм в этих странах.

Каким образом мы можем противостоять этому натиску? В первую очередь необходимо оказать сопротивление непосредственно на культурном фронте. Развитие национальных кинематографий имеет исключительную важность для сохранения национальной самобытности и роста самосознания народов, освободившихся от колониальной зависимости, но являющихся

объектом неоколониалистской политики западных держав. В тех странах Африки, которые избрали некапиталистический путь развития, и в странах социалистической ориентации подобная задача решается проще, поскольку она отвечает политическому курсу государства. Что же касается стран, где после крушения мировой колониальной системы установились буржуазные отношения, а также — большинства стран латиноамериканского региона, в экономическом и политическом отношении зависящих от США, то здесь становление национального киноискусства и упрочение в нем прогрессивных тенденций затруднено многими факторами внутреннего и внешнего происхождения, часть которых я упоминал выше. Однако, согласно ленинской концепции двух культур, по которой во всяком обществе, разделенном на классы, существует культура господствующих классов и одновременно — ростки, зачатки новой, революционной, демократической и социалистической культуры, кинематограф этих стран, по мере своего развития, приобретает черты, позволяющие говорить о наличии в нем передовых эстетических и социальных направлений. Они-то и составляют потенциальную альтернативу коммерческо-развлекательной и идеологически реакционной кинопродукции — как национального происхождения, так и ввозимой из-за рубежа.

Ленинская теория двух культур дает нам ключ к пониманию и общих закономерностей мирового кинопроцесса. В соответствии с нею мы выделяем в кинематографе США и других капиталистических государств прогрессивные течения. Знакомство с фильмами передовых западных режиссеров, творческое использование найденных ими приемов кинематографической выразительности несомненно может помочь молодым кинематографам в их росте, в решении ими тех задач, художественных и идеологических, которые они перед собой ставят.

Основным и самым надежным фактором, на который могут опираться молодые кинематографы развивающихся стран и деятели кино, представляющие прогрессивное крыло кинематографий Латинской Америки, является кинематограф мира социализма — советское кино,

кино социалистической Кубы, Вьетнама, европейских социалистических государств. Успехи многонационального кинематографа Советского Союза представляют собой наглядный исторический урок, яркий пример становления и динамичного развития самобытной, обладающей чертами национального своеобразия и сохраняющей народные традиции кинематографической культуры, которой сегодня вправе гордиться каждая из республик СССР.

Убежден, что прогрессивные кинематографисты разных стран, в особенности это относится к тем из них, которые живут и трудятся в молодых независимых государствах, должны считаться с опасностью так называемой «колонизации киноязыка». В других выражениях, но по существу — именно об этом уже немало было сказано в печати социалистических стран и будет сказано сегодня. Распространение стереотипов западного коммерческого кино и стереотипов зрительского вкуса, рассчитанных на потребление коммерческой кинопродукции, — тоже включается в тот арсенал средств, с помощью которых империализм осуществляет свою кинематографическую экспансию.

Кино всегда было и будет закономерно связано с социально-политической ситуацией и общественными движениями в каждой стране. В моменты обострения социальных противоречий и активизации классовой борьбы киноискусство, как и национальная культура в целом, подвержено влиянию ее импульсов. С таких позиций можно, к примеру, объяснить более широкое, чем прежде, распространение реалистических и демократических тенденций в кинематографе США последнего десятилетия, стимулированное «молодежным бунтом» конца 60-х годов и массовыми антивоенными выступлениями периода вьетнамской войны, феномен итальянского «политического фильма» или «параллельное кино» Индии. Считаю уместным подчеркнуть эти тенденции, поскольку развитие молодых кинематографий, которым мы в ходе сегодняшней дискуссии уделяем преимущественное внимание, протекает не изолированно от мирового кинопроцесса и особенности этого развития могут быть верно поняты только в общем контексте мирового кино.

Киноискусство, наполненное новым прогрессивным содержанием, настоятельно требует поиска новых художественных форм. Формы выразительности, существующие в кинематографиях, переживающих время становления, нередко находятся под сильным влиянием коммерческих киноприемов, что неизбежно ограничивает действенность фильмов, призванных нести передовые идеи. История кубинского кино может, на мой взгляд, служить иллюстрацией того, как в процессе создания нового, революционного искусства мы пытались преодолеть это противоречие. Исключительно полезно в этом смысле изучение 60-летнего опыта советского кинематографа, его классических образцов и лучших фильмов современности.

Хуан Антонио Бардем,

режиссер (Испания)

Мне кажется, что наша дискуссия будет более направленной и цельной, если мы попытаемся привести к некоему общему знаменателю ту разнообразную информацию, которой располагает каждый. Ведь обстановка в странах, откуда мы приехали, разная, и, следовательно, сведения о ней, имеющие отношение к основной теме этого «круглого стола», могут представить интерес для всех его участников, а позднее — и для читателей журнала «Искусство кино», организовавшего встречу.

В связи с обсуждаемыми сейчас вопросами мне трудно поставить себя на какое-то определенное место. Как бы парадоксально ни звучало такое признание, но я не могу решить — причислить ли мне себя к деятелям развитой кинематографии или считать режиссером кинематографии развивающейся. Если же говорить точнее, то я представляю здесь страну, кино которой — в силу целого ряда политических и социальных моментов нашей истории, надеюсь, известных присутствующим, в силу определенных экономических обстоятельств — находится еще на сравнительно низком уровне. В каком-то смысле мы находимся даже в более сложном положении, чем кинематографисты некоторых молодых государств, кино которых еще только начинается.

Попробую коротко охарактеризовать нынешнее состояние кинематографа нашей страны. В общих словах это можно сделать быстро и кратко: испанского кино, как искусства художественного реализма, как подлинно демократического искусства, еще не существует. Мне могут возразить: ведь есть же Берланга, Саура, Бунюэль, несколько талантливых молодых кинематографистов, активно и не без успеха работающих в нашей стране. И в мой адрес только что были произнесены теплые слова, за которые я благодарен нашим гостеприимным товарищам, хотя такая оценка и кажется мне преувеличенной. Но все же не надо относиться к моим словам как к мрачноватой шутке или гиперболе. Если судить без скидок, кино Испании находится в тупике и влачит на сегодняшний день довольно жалкое существование.

После долгих лет трудной борьбы испанского народа против фашистской тирании в нашей стране произошли демократические преобразования. Но у нас никогда не было тотального отторжения прошлого. Впрочем, и прошлое наше неоднородно. Поэтому в испанском обществе, наряду с традициями классовой борьбы трудящихся и прогрессивными устремлениями, сохранились еще фашистские формы жизни и мышления. Существует испанская буржуазия, которая во многом ухитрилась в этот важнейший переходный период провести в жизнь совет одного из героев известного вам романа Томаса Лампедузы «Леопард»: «Надо что-то изменить, чтобы ничего не изменилось». В настоящее время испанскую буржуазию очень устраивает этот девиз, она им руководствуется на практике.

Всякое фашистское государство, основанное на подавлении свободной мысли и творчества, пресекает пути развития культуры, той подлинной культуры, которая нужна народу и служит его интересам. Когда франкизм кончился, мы остались почти без всякой материальной базы, на основе которой можно было бы как-то двигать вперед наше кинематографическое дело. Франкизм сделал все, чтобы свести на нет наше кинопроизводство и открыть дорогу для установления неограничен-

ного владычества иностранных кинокомпаний. И здесь за последние годы ничего существенного не изменилось.

Испанский прокат и, следовательно, судьба фильмов, которые нам все же удастся выпустить, находится в руках людей, очень далеких от искусства. Наше национальное кино их совершенно не интересует. Под несколько странным, хотя внешне и выглядящим правильно, лозунгом «защиты реальной экономики рынка» они всячески развивают в кинематографе систему капиталистических отношений и создают такие условия, в которых почти невозможно бороться с засилием и влиянием иностранного кино. Когда я говорю об иностранном кино, то практически имею в виду кинематограф США. Складывается положение, при котором прокатчики — и они заявляют об этом во всеуслышание — просто отказываются демонстрировать наши фильмы, помогать нашей национальной кинопродукции дойти до зрителя. Не буду сейчас вдаваться в тонкости этого механизма. Суть дела состоит в том, что предприниматели от проката просто не хотят иметь ничего общего с испанскими фильмами. А когда ленты не попадают на экран, это, естественно, тормозит кинопроизводство вплоть до полной его остановки. Нам говорят: «Нет нужды прокатывать испанские картины». То есть в создавшейся ситуации прокатчикам это не выгодно. Но раз так, встает вопрос — для чего же вообще тогда делать фильмы...

Единственное, на что мы надеемся сейчас, это — законопроект, который, как мы рассчитываем, вскоре будет принят. Текст документа был разработан на основе соглашения между предпринимателями и другими деятелями кино, в подготовке его принимали участие продюсеры и прокатчики, представители профсоюзов и киноассоциаций; когда закон вступит в силу, у нас появится средство заставить тех, от кого это зависит, заняться испанскими фильмами. Характерно, что единственной группой, не поддержавшей это начинание, была группа предпринимателей, представляющих интересы крупных транснациональных компаний; эти «патриоты» меньше всего заинтересованы в развитии испанского кинопроизводства, по-

скольку получают долю прибылей от проката зарубежных картин.

Мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что закон о кинематографе, столь необходимый нам, — всего лишь «заплатка» на нашем рубище. Но это — первый практический шаг в нашей борьбе за самостоятельность национального кино Испании, и мы приложили очень много усилий, чтобы он был принят.

В Испании есть кинематографисты, которые ставят своей целью создавать действительно прогрессивное, демократическое киноискусство. Задачи, возникающие в этой связи, сформулированы в документах I съезда демократических деятелей кино Испании, состоявшегося в 1978 году; решения съезда встретили поддержку со стороны коммунистической и социалистической партий страны.

Таким образом, как вы сами можете судить на основании приведенных мною сведений, империалистическое влияние в кинематографе распространяется не на одни только развивающиеся страны. Нам, в Испании, еще многое предстоит сделать в поисках путей свободного развития национальной кинематографии.

А пока, если принять во внимание показатели первых восьми месяцев нынешнего года, нам удастся закончить производством лишь немногим более двадцати фильмов. Всего! В это количество я не включаю картины, на которые просто наклеивается испанская «этикетка» (совместное итало-испанское или француско-испанское производство), поскольку сплошь и рядом мы лишь оказываем услуги при съемках и испанскими такие ленты можно назвать только формально.

Сейчас я произнесу страшное слово — телевидение. Недавно в официальных кругах нам объявили, что мы будем делать фильмы для телеэкрана и на это выделяются довольно солидные суммы из государственного бюджета. Со временем производство телефильмов предполагается наладить широко. Как и что мы будем снимать, этого пока толком никто не знает. Можно предположить, что на первых порах нам будет предложено обратиться к традиционным темам испанской литературы, к нашей литературной классике и создавать на

Золотые призеры конкурса
короткометражных
фильмов — колумбийские
кинематографисты
Сиро и Джойс Дуран —
авторы фильма
«Нет зла,
которое длилось бы сто лет»



этой основе многосерийные постановки. Ясно, однако, что ассигнования будут распределяться государственными чиновниками, представляющими правительственные партии. Оппозиционные партии здесь снова не будут привлечены к выработке решений, что вообще характерно для обстановки в сегодняшней Испании, где идет острая парламентская борьба. В статье, помещенной в нашей партийной газете, я попытался проанализировать это начинание, связанное с телепостановками, и пришел к выводу, что мы, кинематографисты, и на данном направлении нашей деятельности непременно подпадаем под влияние буржуазии, поскольку обязаны будем делать для телевидения как раз те и только те фильмы, которые удобны и приятны нашей буржуазии. Именно буржуазия — через подчиненный ее интересам правительственный аппарат — будет диктовать нам, кто, что и как должен снимать, и могу вас заранее уверить: очень немногие из про-

грессивно настроенных кинематографистов в результате получат работу.

Вопрос о свободе творчества для кинематографиста имеет две стороны: это не только отсутствие цензуры или наличие более или менее снисходительной цензуры; свободно творить — значит иметь возможность донести произведение искусства до зрителя. В системе так называемой буржуазной демократии любой человек, как может показаться, волен снимать такой фильм, какой пожелает. Но до тех пор, пока трудящиеся не будут располагать средствами распространения художественной продукции, передовые деятели кино очень немногие могут добиться в странах, где почти все каналы, по которым их фильмы могли бы прийти к зрителю, блокированы кинокомпаниями США и контролируются буржуазией. Именно поэтому мы в Испании и не располагаем реальными возможностями широко демонстрировать картины прогрессивного содержания,

которые нам с большими трудностями, но все же удастся снять. Уверен, что товарищи из Советского Союза, с Кубы и из других стран социализма хорошо это понимают, поскольку сами сталкиваются с серьезными трудностями в показе фильмов социалистического производства на испанском экране. И — не только на испанском, разумеется. Трудности, которые я попытался обрисовать выше, показательны, со своими местными особенностями, конечно, и для других стран, для всей системы «западных демократий».

У нас, правда, есть возможность встречаться со зрителем в маленьких рабочих клубах, использовать так называемый «параллельный прокат», под которым имеется в виду профсоюзная и другие формы общественного проката. Но до больших зрительских аудиторий, до масс нам дойти очень и очень тяжело. Так, например, телевидение, которое тоже целиком находится в руках правительственных партий, превратилось у нас в самый реакционный рупор, и нельзя рассчитывать на показ по телевидению ленты прогрессивной идейной направленности. Значит, огромная телеаудитория для нас тоже как бы не существует.

Хочу надеяться, что проблемы, которые я изложил в своем несколько затянувшемся выступлении, волнуют и моих коллег, присутствующих здесь. Ведь при всех имеющихся в разных странах различиях, есть общие наболевшие вопросы, касающиеся кинематографического творчества. И мы вместе должны размышлять по этому поводу, вместе изыскивать пути, которыми наше искусство может прийти к народу, к людям, для которых мы работаем.

Ханс-Йоахим Шлегель,
киновед (ФРГ)

Во время колониализма бывшие метрополии стремились не только расхищать природные ресурсы захваченных стран, эксплуатировать население колоний и сбывать там свои товары. Для утверждения и увековечения своего господства колонизаторам хотелось еще и «украсить» культуру поработенных народов, вытравить из их памяти представления о древ-

них культурных традициях, подавляя таким образом их национальное самосознание, препятствуя его росту. Ныне колониальная система ликвидирована, а последние очаги расизма находятся в кольце национально-освободительных движений и исторически обречены. Для народов, добившихся политической независимости, возврата к прошлому быть не может. Однако длительный процесс отчуждения национального самосознания, в своих последствиях, создает трудные проблемы в общественной и культурной жизни освободившихся стран.

Известно, что для Африки, где грамотность распространилась еще далеко не повсеместно, кинематограф, наряду с телевидением, представляет собой главный источник информации и весьма действенное средство пропаганды. Не менее существенная роль принадлежит экрану и в деле ликвидации в сознании людей разного рода предрассудков, освобождения их от власти стереотипов псевдокультуры, насаждавшейся колонизаторами. Такая задача, отвечающая более общим целям формирования новой социально-экономической структуры молодых независимых государств, может быть успешно решена только в том случае, если в этих государствах избавятся от оккупации кинорынка западными монополиями. Позиции последних, особенно в африканском прокате, еще очень прочны, что, естественно, сдерживает развитие молодых национальных кинематографий. И даже в тех странах, где собственный кинематограф уже существует и числит на своем счету определенные успехи, например, в Алжире, Тунисе, Сенегале, — идеологическая экспансия империализма на экране, как часть неоколониалистской политики западных держав, ощутима и несет в себе известную опасность. Думаю, что участники нашего «круглого стола» еще выскажутся по этому вопросу подробнее.

Трудно решать аналогичные задачи и в арабском мире. Одной из наиболее развитых в производственном отношении здесь является египетская кинематография. В Каире уже давно действует новый киноцентр, своего рода «Голливуд Ближнего Востока», прилежно пе-

ренимающий приемы и методы Голливуда американского. Очевидно, что сегодня, когда саатовский режим открыто встал на сторону мировой реакции, предав подлинные интересы арабов,— эта тенденция будет усиливаться. Не считаться с нею нельзя. Ведь в кинотеатрах арабских стран, репертуар которых складывается почти исключительно из американских, французских, итальянских коммерческих лент, довольно широко идут и египетские коммерческие картины; они никак не выражают ни социальных интересов, ни культурных традиций арабских народов, а, напротив, сделаны, как правило, таким образом, чтобы вырвать зрителя из контекста современных общественно-политических проблем, из обстановки реальной действительности и перенести его в иллюзорный, отвлеченный мир «красивой» и красочной мечты.

Разумеется, египетский кинематограф — это еще не вся ближневосточная кинематография: в кино Алжира, Ирака, Сирии, некоторых других стран региона появляются фильмы, позволяющие говорить о наличии позитивных тенденций сообщить экрану гуманистическое содержание и пафос реализма. Самая надежная и перспективная альтернатива египетскому коммерческому кино и сходным явлениям в кинематографиях других ближневосточных государств связана, на мой взгляд, со становлением молодого палестинского кинематографа, зародившегося в ходе национально-освободительного движения на Ближнем Востоке и вооруженной борьбы арабского народа Палестины за право жить на своей земле. Кинематографисты Организации освобождения Палестины руководствуются в своей работе не только актуальными и практическими целями освободительной борьбы, но и ставят перед собой задачу возрождать национальные культурные традиции арабских народов, развивая их в новых условиях. Одновременно кино ООП на практике отрабатывает новые методы документальной публицистики, политической хроники, то есть берет на вооружение и совершенствует такие приемы и средства выразительности документалистики, такие функции экрана, с которыми кинематограф Ближнего

Востока еще очень мало знаком. И здесь, я уверен, очень важно использовать обширный опыт советского кино, в частности результаты творческих поисков Александра Медведкина, Дзиги Вертова, Романа Кармена, традиции «прямого» документального кино. В сегодняшней общественно-политической ситуации на Ближнем Востоке, в странах с недостаточным уровнем культуры и грамотности это необыкновенно важно.

Кинематографиям молодых национальных государств необходимо расширять сотрудничество и устанавливать связи с кинематографистами других стран, покончивших с колониальной зависимостью и добивающихся полной самостоятельности в экономической, политической и культурной областях. Возможности здесь шире, нежели просто техническое, производственное сотрудничество: речь может идти о выработке общей стратегии сопротивления империалистическому диктату со стороны западных держав в кинематографии и в сфере культуры вообще. Большую помощь в этом деле могут оказать контакты с социалистическими кинематографиями, в частности с кубинским кино. Кинематограф Кубы я выделяю сейчас потому, что он представляет собой во многих отношениях исключительный феномен — киноискусство первой в Латинской Америке страны социализма, подлинно интернационалистское по своему духу, возникшее там, где еще всего 20 лет назад национального кино практически не существовало и продукция американских кинокомпаний безраздельно господствовала на экранах кинотеатров. Присматриваясь к достижениям, к творческим принципам кубинских кинематографистов, деятели молодых кинематографий могут почерпнуть для себя немало полезного.

Однако не только на Кубе, но и в некоторых других странах латиноамериканского континента существует сегодня кино (в большинстве случаев это документалистика) антиимпериалистической направленности, боевое искусство, помогающее народам региона в их борьбе за социальную справедливость и прогресс. Знакомство с лентами кинематографистов Латинской Америки на фестивалях в Лейп-

циге, Оберхаузене, в Москве и Ташкенте позволяет мне сделать вывод, что и европейский документальный фильм может кое-чему поучиться у режиссеров-документалистов, деятелей молодых кинематографий. Не собираюсь говорить обо всем этом подробно, поскольку среди нас присутствуют более компетентные в данной области люди, которые, возможно, здесь что-то добавят.

Хочу сделать одно замечание, касающееся национального кинематографа Индии, дающего (если брать основную часть продукции киностудий) наглядный пример отчуждения народной культуры и ориентации на невзыскательный зрительский вкус. Все знают, как много места в индийских коммерческих лентах занимает музыка, причем зачастую эта музыка банальна, она лишена самобытности и не представляет национальную музыкальную культуру страны, народов Индии. Это, скорее, обычный атрибут, один из обязательных аттракционов и постоянный фон среднего индийского фильма. Все к этому привыкли, и не многие задумываются над тем, какова подлинная функция песенно-музыкальных номеров в коммерческих индийских лентах. Мое внимание на это обратил однажды режиссер из Индии Будангос, с которым я встретился в Оберхаузене; он весьма убедительно показал, что творческие поиски некоторых индийских кинематографистов, направленные на вытеснение из кино музыки, которая представляет собой заведомое упрощение народной индийской музыки, ее древних и замечательных традиций (в расчете на представления европейцев и американцев и неразвитый, нивелированный вкус национальной аудитории), — есть очень важная социальная работа, политически актуальная, если хотите. Ведь только таким путем можно вернуть музыке в индийском кино роль средства художественной выразительности, средства приобщения народных масс к ценностям древней культуры страны.

В заключение мне бы хотелось подчеркнуть следующее. Молодые кинематографии, находящиеся в стадии становления, и кинематографии с более солидным стажем, по различным причинам не ставшие еще зрелым самобытным

искусством, в первую очередь испытывают на себе отрицательное воздействие развитых буржуазных кинематографий, гнет западных киномонополь. Но империалистическая экспансия в сфере кино — на первом месте здесь идут киномонополь США — в той или иной мере захватывает и более сильные, опытные кинематографии, в которых существуют прогрессивные, демократические традиции. Как мне представляется, это один из важных аспектов сложной и болезненной проблемы, обсуждению которой посвящена наша сегодняшняя встреча.

Буджема Кареш,

кинокритик,

директор Алжирского киноцентра

Проблема национального освобождения и вопрос о самостоятельности национальной культуры, на мой взгляд, тесно связаны между собой. Молодые независимые государства сталкиваются, как правило, с серьезными трудностями в процессе развития национальной кинематографии. Алжир предпринимает значительные усилия в этой сфере, однако ситуация здесь, и в области кинопроизводства и в области проката, продолжает оставаться трудной. Осуществленная национализация не могла сразу же освободить алжирское кино от внешней зависимости. Следовательно, и мы стоим перед насущной необходимостью добиваться полной культурной самостоятельности в этой важнейшей отрасли художественного творчества.

И сегодня многие алжирские фильмы делаются или проходят конечную стадию производства за границей, например, во Франции, что создает не только организационные и экономические трудности, но и приводит к известным идеологическим издержкам. Что же касается проката, то, к сожалению, надо признать: наши экраны до сих пор по большей части заняты иностранной — американской и европейской — продукцией, фильмами, которые зачастую не обладают высокими художественными достоинствами, а иногда являются еще и вредными по своему содержанию. Такая ситуация для нас нетерпима.

С большими сложностями сопряжено и распространение наших картин за рубежом. Алжирская кинематография бывает представлена на большинстве крупных международных киносмотров, некоторые наши фильмы приобретаются для показа в других странах. Но экономические результаты выглядят здесь более чем скромно: на участие в фестивалях Алжир тратит в 10 раз больше средств, чем выручает от продажи фильмов за границу.

Вопрос развития национальной кинематографии — это для нас вопрос, напрямую касающийся нашего культурного строительства в целом. А в этом деле, наряду с трудностями, которые хорошо знакомы деятелям культуры всех молодых независимых государств, мы сталкиваемся и со специфической проблемой, вызванной неравномерностью развития Севера и Юга нашей страны. Мы сильно озабочены таким положением и много размышляем, изыскивая средства справедливого распределения культурных ценностей среди всего алжирского населения.

Хочу подчеркнуть, что все отрасли кинематографии — производство, прокат и кинофикация — в Алжире национализированы. Это необычайно важное достижение нашей социальной и культурной политики. Но проблема национального самовыражения в кинематографическом творчестве тем самым еще не может быть решена и стоит перед нами со всей остротой. Как найти собственный язык нашего кино; самобытный, выразительный, подлинно национальный, полностью отвечающий нашим целям в области культуры — вот едва ли не самый существенный вопрос, который мы постоянно задаем себе. И, на мой взгляд, он не сводится к поиску определенных форм кинематографической выразительности, творческому использованию достижений народной культуры или повышению профессионального мастерства кинематографистов. Все это, конечно же, необходимо. Но не менее необходимо еще и изменить вкусы публики, привитые коммерческим кино, сформировать новые, более высокие эстетические запросы. В противном случае кино, даже если оно поднимется на качественно новый уровень, не станет в

полном смысле этого слова демократическим искусством, поскольку не сможет рассчитывать на интерес к себе со стороны широких народных зрительских масс.

Ханс-Йоахим Шлегель из ФРГ говорил о музыке в индийских фильмах. Эта частная проблема, имеющая значение и для арабского киноискусства, примыкает к широкому кругу вопросов, возникающих в процессе становления молодых кинематографий. Косвенно некоторые из них нашли свое отражение в алжирской картине «Нахля», участвующей в основном конкурсе Московского фестиваля. Сюжет фильма основывается на подлинных событиях в Ливане, предшествовавших гражданской войне 1975 года. Но есть в нем и мотив причастности творческой личности (героиня ленты — певица) к народной жизни, на что справедливо обратила внимание советская критика.

Совершенствование национального киноязыка, поиски новых приемов, способных его обогатить, необходимо вести в различных направлениях. Потенциально большие возможности дает здесь кинодокументалистика. И алжирские кинематографисты стараются использовать эти возможности, в чем, я думаю, могли убедиться те, кто видел наши документальные программы, показанные на двух последних кинофестивалях в Москве.

Алжир находится одновременно в арабском и африканском мире — и мы заинтересованы в развитии контактов в области кинематографии как со стороны Арабского Востока, так и со стороны Африки. Соответственно, мы стремимся проводить политику сотрудничества с государствами обоих регионов. При этом мы хотим, чтобы такое сотрудничество развивалось в прогрессивном направлении. Например, алжирская кинематография сотрудничает с кинематографистами Туниса, с известным прогрессивным египетским режиссером Юсефом Шахином, у нас есть проекты совместной работы с деятелями кино Сенегала. Не стану убеждать вас, что нормальные отношения с кинематографиями, существующими в странах, где господствует капитализм, устанавливаются легко. Однако мы не останавливаемся перед трудностями и не хотим ограничиться одними

экономическими преимуществами, которые дают такого рода связи. В конечном итоге мы стремимся к более высокой цели: углублять творческие поиски, которые дали бы нам широкие возможности национального художественного самовыражения и позволили обрести полную культурную самостоятельность.

Х.-И. Шлегель. Позвольте мне короткую реплику. В связи с выступлением нашего алжирского коллеги мне хотелось бы подчеркнуть, что попытки колонизации культуры молодых национальных государств — опасное явление, заслуживающее самого подробного анализа. По той же причине необходимо поддерживать деятелей кино, которые своим творчеством противостоят подобным попыткам. Упомянутый Буджейой Карешем египетский режиссер Юсеф Шахин немало сделал для обновления художественных приемов арабского кино, в его фильмах заметна тенденция к пересмотру реакционных концепций «восточного Голливуда», насаждающего зрительские вкусы, способные лишь замедлить процесс становления новых кинематографий.

Петер Б. Шуманн,
киновед (Западный Берлин)

Сегодня на примере кино Латинской Америки можно проследить не только такое примечательное явление, как «деколонизация» эстетики, языка кинематографического творчества, но и важный феномен экономической «деколонизации» кинематографа. О полноценном развитии национальной кинематографии можно говорить, когда она экономически, в производственном отношении независима. Специфический и заслуживающий изучения опыт имеется в этом смысле в Бразилии, где борьба за либерализацию режима в условиях военной диктатуры, с одной стороны, а с другой — правительственные мероприятия, направленные на проведение более независимой, чем в большинстве других латиноамериканских стран, национальной политики в области кинематографии, привели в последнее время к заметному оживлению кинематографического дела.

Полагаю, что моим коллегам известно о бразильском «синема нуово», прогрессивном течении в кино Бразилии, набравшем силу в начале 60-х годов и представленном рядом значительных по художественному уровню, реалистических и глубоких по своему социальному смыслу произведений. Изменения в общественно-политической ситуации, вызванные государственными переворотами 1964 и 1968 годов, привели к тому, что «синема нуово» стало постепенно исчезать. Однако его опыт, надо полагать, не был забыт. И сегодняшнее положение в кино Бразилии можно, видимо, не вдаваясь в подробности, рассматривать как результат действия двух факторов: общественного движения, борьбы оппозиции за более либеральные формы правления в стране и наличия в кинематографии Бразилии устойчивых традиций, сохранившихся от «синема нуово».

Вот некоторые данные, характеризующие нынешнее состояние бразильского кино. Бразилия контролирует сегодня примерно 30 процентов своего кинематографического рынка. Причем интересно отметить, что в последние годы посещаемость фильмов национального производства выше, чем зарубежных, и этот показатель обнаруживает тенденцию к росту. В стране действует законодательство, гарантирующее прокат национальной кинопродукции: 310 дней в году кинотеатры обязаны включать в репертуар бразильские ленты. Каждая иностранная картина должна сопровождаться демонстрацией бразильского короткометражного или документального фильма. В результате 5 процентов кассовой прибыли приходится на долю производителей короткометражных лент. В стране создан кооператив, объединивший 70 кинопредпринимателей, который приобрел 15 кинозалов для проката некоммерческих картин, в этих же залах публика может посмотреть лучшие зарубежные фильмы. Работа кооператива идет успешно. Иными словами, дело, которое было начато в 60-е годы активистами «синема нуово», сегодня продолжается. И, как мне кажется, такая ситуация убеждает, что при определенных условиях и в других странах латиноамерикан-

Актер Али Махди Нури
и режиссер Мухаммед
Шариф (Судан)
на фабрике «Большевичка»



ского континента кинематографисты могут наладить контакт с правительством и добиться положения, в известной мере благоприятного для развития национального кино.

Не буду сейчас останавливаться на содержании фильмов, которые выпускаются в Бразилии. В этом смысле положение достаточно противоречивое. Во всяком случае, о создании картин революционного содержания там пока речи быть не может. Да и позиции бразильской кинематографии на национальном рынке в общем-то тоже еще не слишком прочные. Но все же они прочнее, чем у большинства латиноамериканских кинематографий. Во всяком случае, крупные транснациональные компании уже не могут безраздельно хозяйничать в бразильском кино, хотя они и предпринимают попытки обойти упоминавшееся мною законодательство.

Говоря о прогрессивных тенденциях в кино Латинской Америки, нельзя не упомянуть о том ценном, что делается кинематографистами Панамы и Коста-Рики, где есть боевая кинопублицистика, интересные, проникнутые пафосом социальной борьбы ленты, включая и фильмы открытой антиимпериалистической направленности.

К сожалению, опыт Чили, где при правитель-

стве Народного единства кинематография была национализирована и успешно действовала государственная студия «Чили-филмз», — был очень коротким по времени. Но вот там действительно разворачивалась активная борьба против «кинематографического империализма», если можно так выразиться. В чилийском кино произошли в этом смысле качественные сдвиги: в сравнительно недолгий период, когда у власти находилось правительство Народного единства и в стране осуществлялись коренные социальные преобразования в интересах трудящихся, кинематографисты Чили создали больше картин, чем было выпущено за всю предшествующую историю существования чилийского кинематографа. А за годы фашистской диктатуры, вплоть до сегодняшнего дня, в Чили сделан всего один-единственный игровой полнометражный фильм да еще снято некоторое количество документальных лент. Чилийские прогрессивные деятели кино, вынужденные трудиться за пределами своей родины, за тот же срок, опираясь на интернациональную помощь ряда кинематографий Латинской Америки и Европы, сделали более пятидесяти фильмов! Многие из них получили почетные награды международных киносмотров. Можно смело утверждать, та-

ким образом, что хунте не удалось уничтожить национальную кинематографическую культуру Чили, чилийское кино не только существует, но и отстаивает на экранах мира дело демократии и социального прогресса.

Ситуация в Аргентине выглядит довольно плачевно: как и их чилийские товарищи, почти все прогрессивно настроенные кинематографисты живут в эмиграции. До военного переворота Аргентина стояла на третьем месте на континенте по количеству выпускаемых фильмов, теперь она перешла на одно из последних мест.

Таковы фрагменты из панорамы латиноамериканского кино — в свете обсуждаемых нами сейчас проблем. Разумеется, для меня абсолютно ясна огромная разница между теми условиями, в которых развивается социалистический кинематограф Кубы, и — положением кино при военной диктатуре, даже если последняя что-то и делает в интересах национальной кинематографии, как это имеет место, к примеру, в Бразилии. Обращаясь к Бразилии, мне хотелось лишь показать, что участие в сопротивлении империалистическому засилью на экране может принимать различные формы.

Х. Массип. Позволю себе внести полемическую ноту в наше обсуждение, остановившись на двух моментах из сообщения Петера Шуманна. Петер является крупным специалистом по латиноамериканскому кино, он — автор содержательной книги, посвященной кинематографиям Латинской Америки, и я вовсе не собираюсь поставить под сомнение его компетентность. Но в связи с высказанными им суждениями мне хотелось бы кое-что уточнить.

Петер Шуманн, если я верно его понял, поставил вопрос о возможности развития национального кино в государстве с режимом военной диктатуры. В принципе такую возможность исключать, по всей видимости, не следует. Он говорил о появлении прогрессивных кинопроизведений в странах с недемократическими формами правления, что тоже встречается на практике. Данная Шуманном харак-

теристика бразильского «синема нуово» не вызывает у меня возражений. Вместе с тем, с моей точки зрения, нужно со всей определенностью сказать, что прогрессивные тенденции в странах, подобных Бразилии, получают некоторое развитие лишь вопреки общему направлению политики военной диктатуры и могут существовать только потому, что в стране есть сильное противодействие, оппозиция официальному курсу. Самая важная, решающая предпосылка дальнейшего развития бразильского кино заключается, конечно же, не в ассигнованиях, которые правительство, руководствуясь своими соображениями (их вовсе не обязательно декларировать открыто), выделяет на кинематограф, и не в том, что оно несколько ограничивает деятельность иностранных фирм, а в оппозиционном общественном движении. Как раз сейчас бастуют 100 тысяч преподавателей в Рио-де-Жанейро, в Сан-Пауло, самом крупном индустриальном центре страны, в стачке участвуют примерно 200 тысяч рабочих. В других местах Бразилии также происходят забастовки и выступления против режима, против его политики в социальной области. Может ли правительство с этим не считаться! В общей сложности сейчас бастует приблизительно 1 миллион бразильских трудящихся. Мне кажется, эта цифра вполне характеризует широкий размах движения, направленного против политики правительства.

Вполне естественно, что бразильская буржуазия изыскивает методы приспособления к этой сложной для нее ситуации, которой наверняка озабочены и власти. Что же касается прогрессивного кино, то оно всегда в таких случаях черпает силы в сопротивлении народных масс. Можно ли разграничивать два таких явления, как демократические тенденции в кино той или иной страны и народное движение?! В данной конкретной ситуации они тесно смыкаются, поскольку передовые деятели культуры Бразилии добиваются целей, близких задачам классовой борьбы трудящихся.

Второе. Как фактор, оказывающий противодействие иностранному засилью на экранах

Латинской Америки, бразильская кинематография кое-что значит; имеет в этой связи значение и солидная материально-производственная база, которой она располагает. Но не надо забывать, что в стране выпускается большое количество коммерческих картин, говоря о которых сами бразильцы употребляют весьма резкие выражения. Следовательно, в кино Бразилии, если мы хотим верно о нем судить, опять-таки нужно различать явления прогрессивные и явления реакционные по своему духу. В репертуаре бразильских кинотеатров постоянно значатся фильмы национального производства, что само по себе отрадно. Однако в основном это развлекательные, кассовые ленты, а картин высокохудожественных, произведений передовой идейной направленности сравнительно мало, причем они доходят до зрителя с гораздо большими трудностями.

П. Б. Шуманн. Согласитесь, что мы обсуждаем сейчас особый случай. Мне, конечно, тоже известно, что в Бразилии выпускаются фильмы, идеологическая направленность которых реакционна, и картины чисто коммерческие. Степень их воздействия на зрителя нельзя недооценивать. Естественно, я согласен и с тем, что прогрессивное киноискусство опирается на силу народных масс. Надо, однако, принимать во внимание и тот факт, что в Бразилии есть государственные институты, оказывающие кинематографу финансовую поддержку. А в общем, принципиальных возражений против замечания Хосе Массипа у меня нет.

И. Вайсфельд. Думаю, что вопрос прояснен: конечно же, прогрессивное киноискусство в Бразилии и других латиноамериканских странах развивается вопреки диктаторским режимам и — опираясь на революционную борьбу масс. Размышления Хосе Массипа, с которыми солидаризировался Шуманн, весьма ценны, верны. Суть заключается в том, что диктаторские режимы делают все возможное, чтобы подавить независимое, революционное кино, пользуясь методами открытого террора

и обходными путями, выглядящими как компромисс, о чем говорил знаток латиноамериканского кино Шуманн. В феврале 1978 года в газете «Таймс оф Индия» в связи с приездом в Мадрас одного из представителей бразильского «нового кино» Нельсона Перейра Душ Сантуша, была помещена статья, в которой было сказано: «...правителям многих стран Латинской Америки больше нравится держать в повиновении кинорежиссеров, чем стимулировать фильмопроизводство. Рядовой латиноамериканский диктатор уделяет немало времени совершенствованию механизма бюрократического судопроизводства, жестоких репрессий. Цензура во имя порядка и безопасности — так называется это занятие». О задаче революционных художников в их борьбе с расистской идеологией точно сказал кубинский документалист Сантьяго Альварес в интервью немецкому журналу «Фильм унд фернзее» после того, как он вернулся из Африки:

— Вскрыть эту империалистическую идеологию, открыто показать жестокость наемников в ее скрытых формах есть наша задача, дело интернационалистов с камерой в руках.

Только такая боевая, бескомпромиссная позиция мастера кино дает мощный стимул передовому, истинно художественному творчеству.

Владимир Игнатовски,
киновед (Болгария)

Наша дискуссия приблизилась к важному пункту, в котором пересекаются все ее основные аспекты — социальные и эстетические, экономические и производственные. Мне представляется вполне закономерным, что, обозначая «болевые точки» мирового кинопроцесса, участники «круглого стола» много говорили о засилии буржуазного, преимущественно — американского, кино на экранах стран, освободившихся от колониального гнета и создающих сегодня свою новую национальную культуру, кинематографическую культуру — в частности. В ходе нашего собеседования в общих чертах освещался вопрос об использова-

нии кино для манипулирования зрительским сознанием, а также было затронуто явление, которое здесь очень точно называли «колонизацией киноязыка». Все это имеет прямое отношение к общественно-политической жизни современного мира, к общекультурным процессам, и для меня лично весьма важной была та информация, которую я почерпнул из выступлений своих коллег.

К сказанному мне хотелось бы добавить сейчас некоторые соображения.

В настоящее время Соединенные Штаты направляют за границу 100 тысяч часов телепрограмм в год, а количество материалов, ввозимых в эту страну для показа по телевидению, настолько незначительно, что об этом можно и не упоминать вовсе. Недавно мне довелось принять участие в одном исследовании, в ходе которого был проведен параллельный анализ кинопрограмм, передающихся по телевидению в таких развитых в кинематографическом отношении странах, как ФРГ, Франция и Великобритания. Оказалось, что даже там время показа американских картин значительно превышает время, отводимое для демонстрации фильмов национального производства. Что же тогда говорить о культурной ситуации в развивающихся странах! Туда в еще большем количестве поступают ленты (в основном — выпуска прошлых лет), которые мы причисляем к продуктам буржуазной «массовой культуры». В этой связи мне кажется целесообразным отметить одну характеристику, показательную для состояния кинематографической «массовой культуры».

За последние лет пять в «посланиях», то есть в идеологическом содержании фильмов и телепередач, ориентированных на широкую аудиторию, происходит так называемая «примитивизация послания». Известно, что «массовая культура» оперирует в основном моделями, апробированными стереотипными образцами, через которые она и воздействует на сознание рядового зрителя. Так, скажем, в большом потоке «фильмов катастроф» нередко предлагалась модель общества, где несчастье происходит из-за неспособности администрации решить возникающие жизненные

проблемы. Хотя и в очень малой степени, но все же такие фильмы отражали существующее внутри буржуазной системы социальное напряжение, будучи одновременно направленными к тому, чтобы это напряжение снять, не затрагивая вопроса о его подлинных причинах. Независимо от сюжетных перипетий и впечатляющих эффектов, которыми обычно оснащаются подобные постановки, эти картины обладают своего рода наркотическим воздействием на аудиторию, отвлекая ее от размышлений по поводу реальных неурядиц и угрожающих общественных явлений; последние блекнут на фоне экранных кошмаров, по ходу действия «фильмов катастроф» добрые, честные люди, как правило, выживают, а негодяи гибнут, в критический момент нередко появляется мужественный персонаж и, проявляя смелость, находчивость, спасает положение и т. п. В следующей же волне таких лент, с научно-фантастической фабулой, структура «послания» снижается до уровня волшебной сказки, а некоторые последние фильмы из той же серии, где непременно участвует герой-супермен, строятся по еще более примитивному канону — по законам комиксов. Подобное упрощение, насколько я могу судить, рассчитано на как можно более широкое проникновение в массу зрителей, причем инструментом здесь служат не наиболее дорогостоящие и в какой-то мере престижные киноопусы «массовой культуры», а вторичные, «второсортные» ее продукты. Совсем недавно я посмотрел японскую картину «Послание из космоса», хорошо иллюстрирующую закономерность, о которой только что было сказано. «Послание из космоса» — это по существу эпигонское повторение американского фильма «Звездные войны», но здесь уже нет и видимости «проблемности» «Звездных войн», которые исподволь внушали зрителю идею анти-технизма, намекая, будто источником всех бед современного человечества является слишком развитая техника. Осталось только упрощенное повторение трюков и аттракционов фильма, взятого за образец для подражания, и мотив, связанный с якобы существующей возможностью разрешения земных

противоречий вследствие вмешательства «добраго космического начала». То есть основная направленность «послания» осталась прежней — изменился лишь способ «доставки», более дешевый и обеспечивающий более широкий «адрес». В данном случае есть основания одновременно говорить и о «колонизации киноязыка» (подражательный характер японской картины не вызывает сомнений) и о «колонизации вкуса», поскольку, с одной стороны, фильмы типа «Звездных войн» подготовили почву для картин вроде «Послания из космоса», а с другой — этот примитивный продукт «массовой культуры» сфабрикован в расчете на самые невзыскательные, неразвитые запросы и их консервацию.

В программе Московского фестиваля я видел скромную картину из Нигерии «Борьба за свободу», которую расцениваю как весьма принципиальную. Этот, включающий фольклорные мотивы, фильм несколько наивен, его агитационный посыл выражен открыто, откровенно, но как раз своей простотой, открытостью он и впечатляет, волнует. И думаю, что не ошибусь, если скажу, что развитие молодых кинематографий протекает в пространстве между двумя этими полюсами: на одном — повторение на сниженном уровне образцов буржуазной «массовой культуры», на другом — попытки возродить на экране плодотворные традиции народной культуры, опереться на ее ценности в поисках национальной эстетики, самобытного облика своего искусства.

Знаменательно, что дискуссия наша состоялась здесь, в Москве, в канун юбилея советского кино. В пору своего становления киноискусство первой в мире социалистической страны сталкивалось с аналогичными проблемами, многое начиная на голом месте, формируя новую кинематографическую выразительность, язык революционного кино, адекватный его революционному содержанию. Очень точные, образные высказывания по этому поводу можно найти в теоретических работах Сергея Эйзенштейна. Уроки зарождения и последующего бурного развития советской многонациональной кинематографии содержат

исключительно актуальный опыт, который в нынешних условиях во многом может пригодиться кинематографистам молодых независимых государств.

Упоминание Эйзенштейна и термин «колонизация киноязыка» навели меня вот на какую мысль. Известно, что Эйзенштейну импонировала пронизательность одного критика, который считал, что немалая доля воздействия «Броненосца «Потемкин» на зрителя обусловлена его драматургической структурой: фильм построен по схеме «любовного треугольника», где «вершинами» являются мятежный корабль, народ и препятствующая их соединению царская эскадра! В статье «Констанца» Эйзенштейн писал, что значительная часть «положительного эффекта (пафоса)» в его картине достигается средствами, как он говорил, «отрицательными»: «...всеми приемами пассивного искусства: сомнения, слезы, сантимент, лирика, психологизм...». Не только ими, конечно. Однако это полемическое преувеличение в старом споре представляется мне весьма важным в методологическом отношении сегодня: перед развивающимися кинематографиями, как некогда перед молодым советским киноискусством, тоже стоит проблема «деколонизации киноязыка». Просто Эйзенштейн называл это иначе...

Итак, проблемы идеологизации и «деколонизации киноязыка» не новы. Но еще в 20-е годы они нашли свое живое, диалектическое, глубоко реальное решение в работах Эйзенштейна и других мастеров молодого советского кино.

Сила прогрессивного искусства в его способности приблизиться к человеку и стать ему необходимым. Таков, на мой взгляд, один из важнейших выводов, к которым подводят итоги 60-летней истории советского кинематографа.

И. Вайсфельд. Как человек, лично знавший Сергея Михайловича Эйзенштейна, я не могу сейчас удержаться от короткого дополнения. Эйзенштейн очень любил парадоксы. Было бы интересно со временем провести встречу кинематографистов с необычной темой для разго-

вора: «Парадоксы Эйзенштейна»... Высказывая свои парадоксальные замечания, Эйзенштейн обычно прибегал к приему «самоснижения», как бы намеренно и заведомо упрощая то, что он делал в кино. В том же тоне он отвечал и на странные критические упреки, про которые вспомнил Владимир Игнатовски. А дополнить я, собственно, хочу следующее: в одной из своих статей Эйзенштейн писал, и уже совершенно всерьез, что хроникальное развитие событий строится в «Потемкине» по законам строгой трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — пятиактной трагедии. Каждый «акт» картины — переход действия в новое качество. Зачем это понадобилось режиссеру, чему служит «наиболее каноническая форма»? Тому, чтобы хроника переросла в патетику и чтобы патетический строй произведения передавался зрителям. В той же работе, из которой я привел слова Эйзенштейна («Органичность и пафос «Броненосца «Потемкин»»), режиссер шаг за шагом прослеживает движение событий своего фильма, своеобразие каждой из пяти частей трагедийного строя произведения и в итоге говорит о пафосе жизни, о том, что переживание момента истории (а как вы знаете, в «Броненосце «Потемкин» взят момент истории) есть величайший пафос — в ощущении спаянности с этим процессом, в ощущении единой поступи и коллективного участия в борьбе. И далее Эйзенштейн продолжает свою мысль, распространяя ее на выявление личности художника в процессе создания картины. Он подчеркивал, что произведение будет органичным и будет насыщено пафосом, когда его тема, его содержание, его идея станут неотрывно спаяны с мыслями, жизнью, бытием автора. Я несколько отвлекся от частного замечания Игнатовски для того, чтобы напомнить об одной из основных особенностей Эйзенштейна: он мог обращаться к старым формам, даже «наиболее каноническим», чтобы их переосмыслить, чтобы дать им новую жизнь, иное вдохновение, революционную содержательность и эмоциональность, а не для повторения пройденного. Проблема, как мне представляется, актуальная. Для современного

передового киноискусства, в том числе и для молодых кинематографий.

Клементе де ла Сэрда,
режиссер (Венесуэла)

Прежде всего позвольте мне приветствовать всех присутствующих, а затем рассказать в нескольких словах о кино Венесуэлы в его сегодняшнем виде.

Наш кинематограф еще совсем молод, он существует не более пяти лет. Буржуазное государство оказывает нам очень незначительную помощь, если не считать эпизодических «капризов» со стороны некоторых правительственных учреждений. Иногда находится предприниматель, изъявляющий желание финансировать фильм. Но чаще мы предоставлены самим себе.

На сегодня в Венесуэле действуют всего 86 стационарных кинотеатров, и главное место в репертуаре принадлежит фильмам США. Демонстрируются у нас и картины из других, латиноамериканских и европейских, стран, в том числе и некоторые значительные произведения социалистических кинематографий. Но их очень и очень немного. По телевидению тоже в основном транслируют американские ленты. В результате наш зритель находится под постоянным воздействием тех идей и представлений, которые характерны для буржуазного кинематографа, и привык, естественно, к языку, к приемам коммерческого экрана.

Кино Венесуэлы родилось почти стихийно. Первоначально у нас сложилась группа энтузиастов, которая стала снимать документальные и короткометражные картины. Деятельность этой группы и привела, собственно, к возникновению венесуэльской кинематографии.

Одна из главных трудностей, с которой мы столкнулись — продолжаем сталкиваться и по сей день, — состоит в том, как наладить постоянный контакт со зрителем, как выйти на аудиторию с уже готовой продукцией. На первых порах почти все, снятое нами, или оседало на полках синематек, или представлялось на тот или иной международный конкурс.

А нашей группе прежде всего необходимо было найти своего зрителя. Это было для нас существеннее, чем премии, которые можно получить на международном киносмотре.

Итак, мы сосредоточили наши усилия на поисках контакта с широким зрителем — постепенно нам удалось пробить брешь в стене, которая отделяла нас, кинематографистов, от нашей аудитории. В одних случаях это был результат кропотливой работы, инициативы и изобретательности, в других — нам просто повезло, но так или иначе на сегодняшний день мы можем считать, что привлекли на свою сторону несколько процентов от общего числа кинозрителей в стране. В количественном отношении это не так уж много, но это уже реально существующая часть венесуэльской киноаудитории, которая нас знает и фильмы наши смотрит. С учетом всех наших сложностей и незначительного «кинематографического стажа» мы считаем такой результат обнадеживающим.

Если попытаться сделать некоторые обобщения, то нужно признать, что наш опыт — в малом количественном и временном масштабе — отражает явления, типичные для большинства стран Латинской Америки. В этом меня убеждают и выступления, которые я выслушал на сегодняшней дискуссии, в частности — сообщение болгарского киноведа Игнатовски.

Мне близка мысль кубинского режиссера Хосе Массипа, подчеркнувшего, что борьба за самобытность национальных кинематографий, за их самостоятельность связана с широкими народными движениями, преследующими социальные цели, и прогрессивное кино немыслимо вне политики. В свою очередь кинематограф тоже немало способен сделать для успеха этих движений. В общей борьбе поддержка должна быть взаимной.

Сейчас, добившись хотя и скромных, но все же ощутимых успехов, мы стремимся к большей экономической самостоятельности нашей кинематографии. Но при этом мы помним, что буржуазное правительство нашей страны, оказывая кинематографу некоторую ограниченную помощь, хочет, как и всякое буржуаз-



Сулейман эль-Нур (НДРГ) — автор фильма «А все таки она вертится», завоевавшего Серебряный приз.

ное правительство, в обмен навязать нам определенную систему идей, которые ему выгодно внедрять в сознание зрителя через наши фильмы. А у нас есть собственные цели, вытекающие из предназначения демократического прогрессивного киноискусства. В соответствии с ними мы, к примеру, и на сегодня

считаем своей «проблемой номер один» расширение зрительской аудитории.

Материально-техническое обеспечение кинематографии находится в нашей стране еще на довольно низком уровне, финансировать кинопроизводство нам очень трудно. Однако определенные достижения в создании документальных лент и фильмов короткого метра у нас есть. И тот факт, что зрителю наши картины интересны, теперь уже не может не учитываться и в правительственных кругах.

Мринал Сен,

режиссер (Индия)

Как индийский режиссер, я собираюсь в основном ограничить свое выступление материалом индийского кинематографа. Однако, поскольку у меня есть некоторое знакомство с состоянием мировой кинематографии, с путями ее развития, я иногда стану делать отступления, так как считаю: многое из присущего кино Индии свойственно и кинематографиям ряда других стран, больших и малых.

Каковы причины и факторы, в первую очередь препятствующие нормальному существованию и движению индийского кино? В общих чертах они схожи с теми, что действуют и в остальных районах мира. Кинематограф зародился в условиях капиталистической системы — и коммерческий аспект всегда лежал в основе капиталистического кинопроизводства. Во всех государствах с буржуазным общественным устройством кино практически полностью контролируется бизнесменами. Это относится и к фильмопроизводству, и к прокату. А бизнесмены, как известно, интересуются в первую очередь бизнесом. Вспомните, у Чаплина в «Месье Верду» есть такая фраза: «Для бизнеса нет законов». Законов совести — тоже. Фильмы, изображающие жизнь не такой, какая она есть на самом деле, далекие от реальности, устраивают кинопредпринимателей потому, что на них можно хорошо заработать. И еще потому, что они помогают и дальше делать деньги, прививая зрителю соответствующие вкусы, внушая ему уважение к частной собственности, к буржуазному

образу жизни и т. д. Кинобизнес изначально запрограммирован по преимуществу именно на такие фильмы. Не только в развивающихся странах, не только в Индии, где уровень грамотности недостаточен, но и в развитых западных странах мы сталкиваемся с аналогичным явлением.

Кино — массовое искусство. Или — массовое зрелище, если говорить о коммерческом кинематографе. Соответственно, доходы кинобизнесменов напрямую зависят от массового вкуса. Это предприниматели отлично понимают и делают все, чтобы запросы обыкновенного зрителя оставались примитивными, неразвитыми. И этот свой главный принцип они пытаются внедрить всюду, куда им удастся проникнуть со своей продукцией. Для молодых развивающихся стран в этой связи натиск со стороны буржуазного коммерческого кино особенно опасен. Ведь культура этих стран, современная культура и зрительская культура — тоже, еще только складывается. Там, где вкусы зрителя останутся на низком уровне, у киноискусства нет будущего.

Индия — бедная страна, где много неграмотных и неустроенных людей. Многие зрители хотят здесь смотреть только развлекательные фильмы с песнями и танцами. Или видеть на экране богатых людей, помогающих беднякам, занимающихся благотворительностью. А это все так далеко от подлинной реальности, от правды жизни, от ее главных социальных проблем! Верно, в кино Индии вы действительно встретите огромное количество танцевально-музыкальных номеров и всякого рода экранных аттракционов эскепистского смысла. Однако, если быть откровенными, надо признать: такие фильмы находят широкий спрос не только в нашей стране...

Индийская кинематография — крупнейшая в мире по количеству выпускаемых фильмов. Но большинство из них очень плохи — и в эстетическом и в идеологическом отношении. А зачастую они сделаны просто неумно, примитивно. Есть между тем порочные по своей идее картины, поставленные на весьма высоком профессиональном уровне, снятые изобретательно, даже талантливо. К ним, в частности, я отно-

шу ленты Раджа Канура. Подобное кино приносит вред деятельности прогрессивных кинематографистов, создающих фильмы важного социального содержания. Таково мое личное мнение, хотя я и знаю, что многие с ним не согласятся. Вспоминаю свой спор с одним уважаемым советским режиссером несколько лет назад. Мы говорили о фильме «Бродяга». Я совершенно не принимаю этот фильм. Мой собеседник возражал мне, сказав, что «Бродяга» показывает бедность, а бедность — индийская реальность, и, стало быть, «Бродяга» — реалистическая картина. Правильно, ответил я, у нас есть такая жизненная проблема, но бедность, изображаемая в этом фильме, создает впечатление прекрасной, романтической, изумительной бедности. Здесь налицо искажение реальности, реакционный подход к жизни. Бедность надо рассматривать как социальное зло — с политической точки зрения. Ничего привлекательного здесь быть не может! На экране ее нужно показывать такой, какова она на самом деле, чувствуя и сознавая свою идеологическую, гражданскую ответственность. Надеюсь, вы меня понимаете...

К счастью, в Индии, как и во многих других странах, работает группа режиссеров передовых убеждений и твердых принципов. К ним я причисляю Сатьяджита Рэя, Гириша Карнада, Ритвика Гхатака, Ходжу-Ахмад Аббаса и некоторых других. Они обладают хорошим эстетическим вкусом, прекрасно владеют профессией и создают произведения в защиту гуманизма, мира, социальной справедливости; своей творческой деятельностью они противостоят коммерческому кинопоток. Говоря «коммерческому», я хотел бы употребить этот термин в кавычках. Мои фильмы тоже популярны, и я, естественно, хочу, чтобы их видело как можно большее количество зрителей. Однако коммерческое кино — не мой вариант. Под коммерческим я подразумеваю низкопробные ленты, которые не имеют ничего общего ни с передовой идеологией, ни с настоящим искусством, ни с реальностью.

Итак, в разных частях Индии трудится небольшое число кинематографистов, которых относят к направлению так называемого «па-

раллельного кино». Они снимают фильмы на языках различных народностей нашей страны, затрачивают на постановку гораздо меньше средств, чем крупные кинокомпании, не приглашают «звезд», зачастую обходятся даже без павильонов. Но отдельные их ленты выдерживают конкуренцию с продукцией больших кинофирм, что для нас очень важно. Фильмы «параллельного кино» не имеют ничего общего со стандартной, «конвейерной» кинопродукцией. Развитие такого кинематографа — это, пожалуй, главное позитивное явление в кинематографии Индии.

Режиссеры, о которых я сейчас сказал, ведут постоянную борьбу за утверждение своих принципов, за право и возможность совершенствовать подлинно художественное творчество. Это — трудная и долгая борьба, направленная по существу против идеологически реакционного кинематографа. Мы находимся, таким образом, в положении, сходном с положением передовых кинематографистов многих стран, и не удивительно, что у нас немало единомышленников за рубежом, в том числе и в странах, сравнительно недавно покончивших с колониальной зависимостью. И уж раз речь зашла о режиссерах, наших соратниках, назову некоторых из них — Хорхе Санхинеса из Боливии, Умберто Соласа с Кубы, Глаубера Рошу из Бразилии, аргентинского документалиста Фернандо Соланаса, чилийца Мигеля Литтина, африканцев Сембена Усмана, Моам Троаре, Сару Мальдорор.

«Параллельное кино» родилось и развивается в тяжелых условиях. Нам тоже трудно изыскивать источники финансирования, сложно прокатывать наши фильмы. Так, например, картина «Парашурам», показанная в конкурсной программе нынешнего Московского фестиваля, была закончена в ноябре 1978 года, но до сих пор не вышла на экраны Индии. Мне просто не удалось найти кинотеатр, где можно было бы ее показать. Случай с «Парашурамом» — не исключение. Нередко то же самое происходит и с работами других кинематографистов, которые в своем творчестве руководствуются передовыми идейными и художественными принципами. Каждый раз, когда

я снимаю очередной фильм, я опасаясь, что это будет мой «похоронный» фильм. Но все же я продолжаю работать.

Случается, что режиссер, который начинал хорошо и честно, добившись первых успехов, соглашается на компромисс. Тогда пути назад для него уже нет. Он так и останется деятелем коммерческого кино, где живет, куда проще. Однажды мне довелось произносить речь на торжественном акте вручения дипломов выпускникам киноинститута в Пуне. В заключение я сказал, что не желаю им успеха, а хочу, чтобы их дорога в искусстве была трудной. Ибо не поступиться своими честными убеждениями — это нелегко, для этого нужны силы и мужество.

Зритель любой страны должен иметь возможность видеть разные фильмы. И пусть он самостоятельно судит, что хорошо, а что плохо. Но помочь ему верно судить об искусстве, предъявляя к фильму высокую взыскательность развитого вкуса, — это тоже наша задача. А там, где киномонополии таких, к примеру, стран, как Соединенные Штаты, захватили экран и препятствуют прогрессу национальных кинематографий, надо сопротивляться этому засилию, опасному не только для судеб кино.

Кино должно возвышать и облагораживать человека, воспитывать его как личность мыслящую, социально активную, готовую сознательно служить идеалам добра. Именно таким целям подчинено советское киноискусство. Всякий раз, приезжая в Москву, я прихожу на Смоленскую улицу, в небольшую квартиру, заставленную стеллажами с книгами на различных языках, чтобы отдать дань уважения и безграничной признательности своему великому учителю Сергею Эйзенштейну. Его книги по киноэстетике, его фильмы первыми открыли для меня богатый мир советского кино. Изучение опыта советской кинематографии 20-х — начала 30-х годов убедило меня, что кино никоим образом не может оставаться бездумным зрелищем, пустым развлечением, разновидностью духовного ширпотреба. Нам, индийским кинематографистам, посвятившим себя искусству жизненной правды, искренне

озабоченным тем, чтобы наполнить наши фильмы важным общественным содержанием, — знакомство с советским кино позволило разглядеть историческую перспективу прогрессивного художественного творчества. Фильмы советских киноклассиков — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, братьев Васильевых, картины Марка Донского, Михаила Ромма, Григория Чухрая, Михаила Калатозова, Григория Козинцева, Сергея Юткевича, Григория Рошаля, Сергея Бондарчука научили нас быть борцами в искусстве, обострили наше кинематографическое восприятие, дали нам ценнейший урок; могу признаться, что без знакомства с ними я, наверное, никогда бы не состоялся как режиссер социального кино.

Фильмы, сделанные в Советском Союзе в 20-е и 30-е годы оказались в фокусе моих рассуждений потому, что они ближе во всех отношениях к той действительности, которую мы наблюдаем в нашей стране сегодня. Из-за этого, например, трилогия Донского о Горьком импонирует мне больше, чем его позднейшие работы. Но было бы неверным заключить, будто я считаю ценным только опыт советского кино первых двух десятилетий его истории. «Броненосец «Потемкин» навсегда останется для меня непревзойденным шедевром, но я высоко ценю и такую, скажем, картину, как «Ленин в Польше». А в последнее время я видел немало выдающихся, замечательных фильмов советских режиссеров нового поколения — Андрея Тарковского, Ларисы Шепитько, Отара Иоселиани, Георгия и Эльдара Шенгелая, например. Отмечу в заключение, что режиссеры «параллельного кино» Индии, практически каждый из них, испытали на себе прямое или косвенное воздействие советского киноискусства.

Насколько позволяют мне судить мой опыт и знания, в Индии, да и в кинематографиях молодых независимых стран, в ближайшее время будут сосуществовать две основные тенденции: «коммерческое», вульгарное кино, которое попытается сохранить свое доминирующее положение, и — передовое, социально осмысленное киноискусство, направленное про-

*Золотые призеры —
кинematографисты
Коста-Рики
Антонио Иглесиас
и Виктор Вега
авторы фильма
«Никарагуа:
свобода или смерть».
получают приз из рук
председателя жюри Конкурса
короткометражных фильмов
А. М. Згуриди*



тив эксплуатации и унижения человека, против любых проявлений социальной несправедливости, искусство, выступающее в защиту гуманизма и мира на земле. И какие бы трудности ни вставали на пути такого искусства, за ним — будущее. Люди нуждаются в фильмах, которые бы не замыкались в национальных рамках, а, основываясь на событиях национальной жизни и сохраняя черты самобытности, широко отражали бы интернациональные явления, проблемы, волнующие все человечество. Я остаюсь боевым оптимистом и твердо верю, что сколь бы фантастическими ни выглядели многие из моих нынешних пожеланий, завтра они станут реальностью. Весь ход мирового кинопроцесса, отражающийся на экранах Московского фестиваля, еще более укрепляет мой оптимизм.

Комментарий отдела зарубежных кинематографий

Публикуя стенографическую запись международной дискуссии по проблемам, с которыми сталкиваются сегодня прогрессивные кинема-

тографисты различных стран и регионов мира в своем стремлении развивать передовое национальное искусство, редакция «ИК» не ставила перед собой задачу исчерпывающего освещения вопроса. Выступления участников «круглого стола», содержащие обширную и разнообразную информацию, естественно не коснулись обстановки в кинематографии ряда государств, где сегодня наблюдаются явления, во многом аналогичные тем, что были здесь охарактеризованы в своих принципиальных чертах. Импералистическая экспансия Соединенных Штатов Америки и других крупных западных держав в области кинематографии — явление сложное, многоликое, по-разному проявляющее себя в зависимости от конкретных социально-экономических условий; его углубленное исследование относится к числу главных задач марксистско-ленинской науки о кино. Успешное решение такой задачи зависит от совместных и долговременных усилий теоретиков и историков киноискусства, критиков и публицистов, интересующихся кинематографом. Однако, как нам представляется, в ходе проведенного обсуждения удалось в общем виде наметить верный подход к изучению этого исключительно важного вопроса. Чем же, в первую

очередь, определяется его значимость с точки зрения перспектив мирового кинопроцесса?

Кинематограф неотделим от политики, от социальных и экономических явлений, характеризующих жизнь современного мира. (Эта истина признается сегодня и многими представителями буржуазного киноведения, которые еще сравнительно недавно склонны были оперировать критериями «чистого искусства» или рассматривать кинематографию только как вид развлечения и отрасль коммерческой деятельности.) Вот почему империалистическое засилье киномонополий США на мировом экране невозможно анализировать правильно без учета углубления общего кризиса капитализма, затрагивающего ныне все стороны жизни буржуазного общества, его идеологию и культуру.

В выступлениях, прозвучавших на нашей дискуссии, участники XI Московского международного кинофестиваля единодушно подчеркивали реакционную сущность кинематографической экспансии империализма, ее особую опасность для кинематографий развивающихся государств. Естественно, что там, где прогрессивное киноискусство переживает стадию становления, сталкиваясь с целым комплексом проблем, многие из которых связаны с тяжелым наследием колониального прошлого, империалистическое засилье капиталистических киномонополий становится главным негативным фактором, наносящим урон национальным кинематографиям, затормаживающим их нормальное развитие. Однако действие этого фактора гораздо шире. Возьмем, к примеру, страну с традиционно сильным кинопроизводством — Францию. По данным, опубликованным в конце 1976 года журналом «Фильм франсэ», «27 процентов французских кинозрителей посетили кинотеатры в 1975 году, чтобы посмотреть американские фильмы». Таким образом, американские картины собрали вдвое больше зрителей, чем итальянские, немецкие и английские ленты, вместе взятые. Между тем сферой проката дело не ограничивается, поскольку, как указывает тот же источник, «основные американские кинокомпании в настоящее время настолько глубоко проникли в европейскую кинопромышленность, что значительная часть

«национальных фильмов» на самом деле финансируется американским капиталом и они являются в сущности американскими фильмами». В этой связи журнал справедливо пишет об «оккупации американцами европейского кинорынка», высказывая опасение, что французское кино может со временем превратиться «в кинематографию, колонизированную другой страной» (Соединенными Штатами. — «ИК»).

В том же 1976 году государственный секретарь Министерства внутренних дел ФРГ, говоря о серьезном положении, сложившемся в западногерманской кинематографии, указал, что число отечественных фильмов в репертуаре кинотеатров страны составило всего лишь 12,9 процента (по сравнению с 26,5 процента двумя годами ранее), а доля американских лент возросла до 41,4 процента! А вот как выглядит в 1975 году сводка по импорту зарубежных фильмов Норвегией: в Канаде было приобретено для проката в стране 10 фильмов, во Франции — 16, в Италии — 28, в Испании — 2, в Швеции — 9, в США — 108.

Что же стоит за этими данными, которые и сами по себе достаточно красноречивы? Отнюдь не только рост доходов американских кинофирм. Последствия «колонизации» американцами европейских и других зарубежных кинематографий гораздо серьезнее.

«Ценности» американского образа жизни, буржуазная мораль, «романтизация» насилия и преступления, эротика — вот что должен вынести зритель из этих навязанных ему «посланий». Американские киномонополии поставляют за границу массу картин, проповедующих социальный эскейпизм, уводящих киноаудиторию от раздумий по поводу острых и действительно актуальных проблем современности, отвлекающих массы от участия в общественной и политической жизни. Но и это еще далеко не все. В ряде фильмов, имеющих очевидную реакционную направленность, пропагандируется антисоветизм, воспеваются «подвиги» американцев, участвовавших в грязной вьетнамской аванюре, оскорбляется национальное достоинство других народов, сознательно искажаются важнейшие исторические

события. «Самый длинный день», «Паттон», «Зеленые береты», «Охотник на оленей» — список милитаристских, клеветнических лент, сходящих с киноконвейера США и усиленно рекламируемых за пределами страны, нетрудно продолжить.

Разумеется американский кинематограф неоднороден, и неверно было бы представлять дело таким образом, будто фильмы США служат одним только реакционным, империалистическим целям. Всему миру известны имена художников, чье творчество являет собой пример честного, реалистического искусства, вдохновленного гуманистическими идеалами, передовыми идеями времени, — Чаплина, Видора, Форда и других. В 60-е годы в США начинает формироваться новое поколение режиссуры, в чьем творчестве более или менее последовательно звучит протест против социальной несправедливости, содержится гневная и аргументированная критика американизма, институтов власти США, пораженных коррупцией даже в самых верхних своих эшелонах, говорится о разочаровании американцев порядками в своей стране, об их стремлении найти альтернативу безысходности буржуазного существования. Однако такие произведения сравнительно редки. В подавляющем же большинстве картины, поставляемые США на экраны мира, отражают стремление американского империализма укрепить свои позиции, воспрепятствовать прогрессивным социальным движениям, делу национального освобождения народов, упрочению мира и развитию добрососедских, взаимовыгодных отношений между народами и государствами, а за последнее время — и открыто пропагандировать милитаризм, идеи неизбежной военной конфронтации двух систем, на которые сейчас делится мир.

Кинематографическому потоку, целиком находящемуся в русле буржуазной «массовой культуры», противостоит киноискусство мира социализма, прогрессивные тенденции в кинематографиях молодых государств, прежде всего в кино стран, избравших путь социалистического развития. К этому надо добавить «параллельное кино» в Индии, творчество Сембе-на Усмана из Сенегала, боевую кинопублици-

стику Латинской Америки, «политический кинематограф» Италии и ФРГ — и это лишь некоторые из характерных для современного кинопроцесса явлений, представляющих собой заклон идеологической и экономической экспансии, империалистическому натиску в сфере кинематографии, в наиболее широких масштабах осуществляемых Соединенными Штатами Америки.

Современному человечеству предстоит преодолеть еще немало преград на пути к прочному миру и подлинному прогрессу. Но невозможно усомниться в грядущей победе передовых сил, в неодолимости идей социальной справедливости, демократии, гуманизма, невозможно усомниться в конечной победе политики разрядки напряженности и мирного сосуществования государств с различным общественным строем; эти идеи питают творчество художников, создающих замечательные кинопроизведения, активно участвующих в антиимпериалистической борьбе, в современной битве идеологий.

Фото Л. Пахомовой и И. Зотина

Призы и награды советскому фильму

Киносмотр в одном из промышленных центров ФРГ «Международные недели кино в Маннгейме» не имеет традиционного девиза. Однако в его регламенте не случайно содержатся такие определения, как «Фестиваль солидарности» и «Смотр фильмов, новаторских по содержанию и форме». Намерения устроителей маннгеймских Недель во многом благородны и симпатичны, хотя и осуществляются далеко не во всем последовательно. К числу интересных особенностей «Маннгеймских недель» принадлежит и то, что к участию в фестивале приглашаются молодые режиссеры и молодые кинематографы. Первые участвуют в конкурсе. Вторым посвящаются ретроспективные и информационные показы.

Молодые кинематографисты нашей страны неоднократно представляли здесь свои фильмы на суд жюри и зрительской аудитории (тоже молодой, по преимуществу). Так, в 1977 году мосфильмовцы Герман Лавров и Станислав Любшин получили главную награду — Большой приз города Маннгейма — за свой фильм-дебют «Позови меня в даль светлую», а в 1978 году армянский режиссер Карен Геворкян привез из Маннгейма за фильм «Здесь, на этом перекрестке» приз — «Золотой дукат». Вспоминая лауреатов прошлых маннгеймских Недель, мы обнаружим среди них известных ныне мастеров кино Чехословакии, Польши, Болгарии, ГДР и других социалистических стран.

В 1979 году на XXVIII Международной неделе кино в Маннгейме соискателями призов выступили 28 молодых режиссеров из 17 стран. «Новые тенденции в кино Индии и стран Юго-Восточной Азии» — такова была тема фестивальной



ретроспективы. Устроители XXVIII Недели кино отметили Международный год ребенка широким информационным показом фильмов, созданных в разных странах.

Программа минувшего маннгеймского киносмотрa включала немало социально острых, правдивых картин. Социальное неравенство и бездуховность буржуазного общества, пагубность военного психоза, расизм и религиозное лицемерие, наконец, большие вопросы экологии по-разному, в разной трактовке отразил экран «Маннгейм-79».

Главный приз смотра разделили по праву две ленты, в которых активная гражданская позиция авторов воплотилась особенно ясно и талантливо. Первая из них — «Семейное гнездо» — создана на Будапештской студии имени Бела Балаша режиссером Белой Тарром. Хроника будней «ветхозаветной» семьи, обитающей в предместье большого города, словно с краю жизни, разре-

«Грузинская хроника XIX века», режиссер Александр Рехвиашвили

шается бунтом молодой героини, воспитанной рабочей средой, против устоев «тихого» существования в доме родителей мужа. Вторая картина, «Глава дома», снятая молодыми кубинцами, живущими в США, Леоном Ихасо и Орландо Хименесом-Леалем, — это проникнутая горечью и иронией повесть о тех, кто бежал из революционной Кубы в поисках «свободы», а нашел в Америке лишь холод и отчуждение.

Большой успех выпал на долю советского режиссера Александра Рехвиашвили. Его кинопритчу «Грузинская хроника XIX века» жюри отметило призом «Золотой дукат Маннгейма». Кроме того, советский фильм получил призы жюри ФИПРЕССИ и жюри Международной федерации экспериментального кино.

Г. Канович,
И. Фридберг

Лесные фиалки

«Лесные фиалки».
Рейн — Т. Карк



По вагону расхаживал гусь. Пузатый и важный, как царский городской, он попирал пропыленные доски вагона плоскими шершавыми лапами и надменно смотрел на пассажиров — не то со скрытой жалостью, не то с откровенным презрением. Белое, округлое, как купеческая подушка, туловище покачивалось вместе с вагоном, придавая вагону веселый рождественский вид.

До рождества, однако, было далеко, стояло обыкновенное прибалтийское лето 1946 года, привычно серое, привычно дождливое, с редкими голубыми проблесками солнечных дней.

Люд в вагоне ехал разный, в большинстве своем деловой: время было нелегкое и опасное, прогулки на пригородных одноколейках и пикники в лесу до поры до времени вышли из моды. Ехали упитанные деревенские хозяева, обремененные собственноручно изготовленными окороками, сырами, маслами, обставленные сверкающими молочными бидонами — продать, купить, выменять на редкий и нужный в хозяйстве инвентарь либо мануфактуру. Ехали стриженные наголо солдаты — красноармейцы, оживленные, возбужденные мимолетной, пьянящей и такой лениво-праздной гражданской жизнью. Ехали почтальоны, отяжеленные грузом чужих несчастий и надежд. Ехали пахнущие потом и землей новоиспеченные сельские начальники — в район, в город, в столицу: выбивать, выколачивать, просить.

Тыну сидел среди них молчаливый, незаметный, вжавшийся в угол между окном и скамейкой. Внешне он почти не отличался от них: те же сапоги, тот же домашнего покроя френч, — заемное армейское галифе. Разве что волосы не так аккуратно подстрижены да подбородок давненько не брит. На вид ему было все сорок, хотя на деле, только месяц назад, Тыну стукнуло двадцать семь, в честь чего в лесу и был учинен скромный, но обильно орошенный самодельным нектаром праздник. И даже сам Старик прислал презент — новенький немецкий «Вальтер» с двумя запасными обоймами. Этот самый «Вальтер», подвешенный под мышкой на веревочной петле, и оттягивал сейчас левое плечо Тыну.

Он любил этот подарок, испытывал к нему привычную крестьянскую нежность, как ко всякой добротной сработанной железной машине.

Отправил Тыну в город Сандер, и сколько Тыну ни отказывался, объясняя, что города не знает и боится, переубедить Сандера не смог. Так лучше, считал тот: запуганный, неказистый мужичонка смешон, неприметен и потому более всего подходит для роли связного. Тыну сдал автомат, патроны, получил пачку советских денег и в пять утра зашагал по лесной дороге в сторону железнодорожной станции. Ходить среди людей без автомата он давно отвык, и в первые минуты ему было так страшно, что, когда из окошечка кассы его спросили, куда ему нужен билет, он не смог ответить — пропал голос, — и чтобы упредить расспросы, прикинулся глухонемым. Потом, уже в поезде, страх пропал — нырнул куда-то вглубь и затаился там.

И он сидел, обреченно ожидая, когда же все начнется, из последних душевных сил умоляя кого-то далекого и близкого: «Пронеси. Ну пронеси, ведь ты все можешь, тебе ничего не стоит...»

Гусь подошел к Тыну, остановился напротив него, так что можно было видеть круглый желтый змеинный глаз и серые грязные перья на животе.

«Тебя мне еще не хватало», — подумал Тыну, и, будто почувствовав его страх, гусь угрожающе зашипел, медленно расправляя крылья. Тыну шуганул его, гусь обозлился, вытянул вперед шею и, издав боевой клич, бросился на противника.

Вагон был общий, открытый, тотчас несколько десятков взглядов устремились на Тыну. Он зло пнул гуся ногой, но наглая птица бесстрашно лезла вперед, размахивая крыльями. И Тыну вдруг почувствовал, как такие чужие и далекие и до этого момента сторонние лица обступили его плотной, неколебимой стеной. Они все множились и множились вокруг него. И Тыну каждой клеточкой кожи чувствовал их насмешливое, равнодушное, злорадное и непрерывное внимание. Он страшился этого внимания, ему казалось, что на его лице, руках, одежде написано, кто он и откуда, стоит только

присмотреться. Ему вдруг отчаянно захотелось вскочить и убежать куда-нибудь без оглядки или выхватить пистолет и палить, палить в эти круглые желтые зменные глаза, пока они не похолодеют и не покроются туманной пеленой.

Тыну вспотел, лоб залоснился, отчего-то вдруг зачесались спина и шея, будто ему под рубашку навалили прошлогодней сенной трухи.

— Эй, чья птица? — хрипло сказал Тыну. — Заберите, а то придется ей шею свернуть.

Какая-то дремучая старуха приковыляла, охая, из другого конца вагона, долго и скучно извинялась, называя Тыну господином.

— Извините, господин мой, молодой человек, — шамкала она. — Извините божью птичку, птичка ведь, что творит — не ведает... Жизнь сердитая стала, и птички осерчали... Разве же они виноваты?..

Поезд подкатил к городу, мелькнули в окне глухие кирпичные стены пакгаузов, потом станционная водонапорная башня. Вагон остановился, все торопливо начали подниматься, собирать сумки и корзины. Красноармейцы возились с вещмешками, не обращая на Тыну ровным счетом никакого внимания. Старуха с гусем прошла мимо, что-то опять виновато прошамкав. Тыну безмолвно кивнул ей, встал и через минуту затерялся в вокзальной сутолоке.

Дверь была массивная, дубовая, двухстворчатая, с круглыми медным глазком в левой половине.

Ручка звонка повернулась со скрипом, в какой-то далекой подозрительной и пугающей тишине тренькнул звонок, и опять все стихло.

Тыну стоял перед дверью, как перед вратами неба: там, там кончатся его муки, встретят свои, примут, обласкают, укроют от чужих глаз. Дорога от вокзала до этих дверей отняла у Тыну последние силы. Лес, покинутый утром, казался сейчас райским садом, местом, где сбываются надежды. Там он знал каждый кустик, каждую тропку, умел сбить след, уйти от погони, соорудить засаду, в лесу он был всемогущ и неуязвим, а здесь, среди столпотворения машин, домов, людей он даже не представлял, как можно обезопасить себя, скрыться от погони —

здесь, где каждый твой шаг на виду у всех.

Время шло, отчаяние сменилось безразличием, покорностью судьбе, Тыну вскинул голову, готовый повернуться и уйти, но вдруг заметил: через дверной глазок кто-то пристально и настороженно наблюдает за ним.

Человеческий глаз, не мигая, смотрел на Тыну.

И Тыну, не в силах шевельнуться, смотрел на него.

Красивая медная задвижка тонкой ремесленной работы закрыла дверной глазок. Лязгнул замок.

Дверь отворилась.

Высокий широкоплечий мужчина стоял на пороге. Был он молод и по-хорошему улыбчив. Улыбка была ему к лицу, казалось, что с улыбкой он родился, теперь вот так живет, и даже смерть не заставит его сомкнуть губы.

— Здравствуйте, — сказал Тыну. — Господин Лембит здесь живет?

— Здесь, — ответил мужчина. — Вы к нему?

— У меня есть немного лишнего масла, я хотел узнать, не нуждается ли в нем господин Лембит?

— Проходите, — ответил мужчина, но Тыну не тронулся с места. Он стоял и ждал ответной фразы на пароль, а мужчина, казалось, забыл о ней.

— Я, пожалуй, зайду попозже, — сказал Тыну.

— Вы не ошиблись? — спросил мужчина. — У вас лишнее масло, или деревенское масло? Для господина Лембита это очень важно.

— Ах, да — смутился Тыну. И заученно повторил: — У меня есть немного деревенского масла, я хотел узнать, не нуждается ли в нем господин Лембит.

— Господин Лембит с удовольствием купит у вас деревенское масло, — сказал мужчина. — Проходите.

Тыну облегченно вздохнул, просиял и переступил порог.

— Рейн, — сказал мужчина, протягивая руку.

Тыну долго тряс ее, благодарный, потом назвался. Они прошли в комнату. Комната была большая, светлая. Тыну она сразу понравилась, и вообще, в этом чистом, просторном доме Тыну мгновенно стал тем, кем он, собственно, и был на самом деле: неловким деревенским

увальнем. Настороженность покинула его, он раскраснелся, с удовольствием ел бутерброды, вареный картофель, пил чай с вареньем, охотно и подробно отвечая на вопросы, которые ему время от времени задавал хозяин дома, назвавшийся Рейном.

— Первый раз пришел в город?

Тыну кивнул.

— Устал?

— Господи, слов нет, как устал, — оторвался от чая Тыну. — Так страшно, кошек — и тех боялся. Как вы тут?..

— Привыкли, — усмехнулся Рейн. — И ты привыкнешь. Как поживает Старик?

— Кто его знает? Я его ни разу не видел.

— Давно в лесу?

— Два года.

— И не видел Старика?

— Его никто не видел. Только Сандер. Он к нему ходит.

— Выходит, вами командует Сандер?

— Выходит.

— Он не врет?

— Кто?

— Сандер. Может, Старик уже давно умер? Или его и вовсе нет?

— Что вы, — испуганно возразил Тыну. — Прошлый раз... когда сорвалось это дело... с мучным складом в Иыхви... Сандер пришел от него с та-а-ким фингалом под глазом... Не сам же он его себе поставил?

— Наверное, — хмыкнул Рейн. — Ты ешь, ешь. Не обращай на меня внимания.

— За год ни разу скатерти не видел, — улыбнулся Тыну. — Смотрю, глазам не верю... Все сало и картошка... Сало и картошка... каждый день... Целый год. Тошнит от одного вида. У вас очень вкусное варенье... Когда все это... кончится... наверно, никогда в жизни не буду есть... ни сала, ни картошки.

— Пройдет, — сказал Рейн.

— Может, и пройдет, — пожал плечами Тыну.

— Тебя Старик прислал или Сандер?

— Старик. Важное дело. А вы — господин Лембит или кто? — спохватился вдруг Тыну.

— Я его сын, — сказал Рейн. — Отец в отъезде, будет через неделю. Можешь мне все передать. Что он, что я — одна рука.

— Понятно, — сказал Тыну. — Гости прилетают.

— Когда?

— Надо ждать каждый день с двадцать третьего до двадцать восьмого. От погоды зависит.

— Сколько?

— Четверо.

— Кого пришлют?

— Я человек маленький, мне не рассказывают. Болтают, доктор прилетит, а то раненые мрут, ребята стали бояться в дело ходить. Радиста пришлют. И этого... специалиста по взрывчатке...

— А четвертый?

— Не знаю. Шишки важные. Сандер приказал отдельный бункер вырыть. Неделю рыли, как кроты.

— Кто их встречает?

— Группа Освальда.

— Где?

— У Медвежьего озера. Велено их ждать с телегой и одеждой на развилке у хутора Пийра.

— Пийр наш человек?

— Нет. Но молчать будет. Ему с нами ссориться ни к чему, слишком близко от леса живет.

— Ладно, — сказал Рейн. — Телега будет. Могли бы дня на два раньше предупредить. Телега — не гвоздь, ты при случае скажи Сандеру.

— Ему плевать. Привык командовать.

— У нас поживешь или назад вернешься?

— Останусь. Хоть денька два на кровати поваляюсь.

— Отсюда придется уйти. Слишком много народу сюда ходит, — осторожно сказал Рейн.

— Я готов, — сказал Тыну, с сожалением оглядывая комнату и стол, уставленный едой.

— Не переживай, — сказал Рейн. — Там будет не хуже.

— Да ничего. Легче будет в лес возвращаться.

Они стояли на лестничной площадке — Рейн запирает дверь на ключ, когда в подъезд вошел пожилой благообразный гражданин в строгой

черной паре. Степенно постукивая тростью, он поднялся по лестнице и остановился за спиной Рейна.

— Я приветствую вас, молодые люди, — сказал гражданин. — Насколько мне известно, за дверью, которую вы изволили закрыть, двадцать пять лет проживал господин Лембит?

— Он и сейчас здесь проживает, — искоса глянув на незнакомца, ответил Рейн.

— Я могу его увидеть?

— Зачем, если это не военная тайна? — улыбнулся Рейн.

— За всю свою жизнь, — торжественно заявил незнакомец, — я не знал ни одной военной тайны и горжусь этим! Меня зовут Матти Липп. Тридцать лет назад мы с господином Лембитом закончили Дерптский университет, и с тех пор каждый год во вторую субботу июля встречаемся в кафе «Норд». Теперь «Норд» закрыт, и вообще настали времена, когда лучше не высовывать носа из дому. Так что я решил пригласить всех к себе домой, о чем и хотел уведомить господина Лембита. Простите, с кем имею честь говорить?

— У вас большая квартира? — не удосужив его ответом, спросил Рейн.

— Я думаю, мероприятие не потребует большой квартиры, — вздохнул незнакомец. — Двое в Швеции, четверо в Америке, пятеро ушли с немцами неизвестно куда, двое умерли во время войны — грустная история, господа. Мы научились стрелять, но некому стало думать.

— Господин Лембит уехал ненадолго, — сказал Рейн. — Когда он вернется, я передам ему ваше приглашение.

Он говорил очень странно: сухо и неприветливо, явно стараясь отделаться от словоохотливого незнакомца.

Но Матти Липп словно не замечал холодности Рейна, дружелюбно выкладывал ему все, что он думает о жизни, о смерти, о войне, и самом себе.

— Вы говорите, ненадолго? — Матти Липп искательно заглянул в глаза Рейну и грустно спросил. — Это правда? Теперь ведь все говорят — ненадолго. А уезжают с вещами. Вы кем, простите, приходитесь господину Лембиту?

— Мы с моим другом торопимся, — сказал Рейн. — Оставьте записку, я передам.

— Не стоит утруждаться, — приподнял котелок, прощаясь, Матти Липп. — Я зайду позднее.

«Вот, вот оно и случилось», — с равнодушным, пугающим спокойствием подумал Тыну. Он хорошо знал это странное спокойствие. Оно всегда приходило в минуты опасности, придавая рукам и ногам необычную для них ловкость и быстроту. В такие мгновения он, Тыну, как будто отлетал прочь от своего брэнного тела в какую-то далекую, безлюдную пустоту и оттуда, из бездны, спокойно и равнодушно следил за незнакомым существом, как две капли воды похожим на Тыну. Существо бежало, падало, опять вставало, пряталось среди камней, деревьев, листьев, травы — и стреляло, стреляло, стреляло... наполняя смертью каждый шаг своего существования.

Потом все кончалось, он возвращался из пустоты, болезненно возбужденный и полный благодарности к этому непонятному, необъяснимому свойству его души, уже в который раз спасающему ему жизнь.

Пока Рейн и Матти Липп беседовали, Тыну медленно и незаметно переместился за спину Рейна, левым локтем выталкивая пистолет из-под мышки к правой руке.

И тут же он увидел, как мгновенно напряглась шея Рейна, напряжились его плечи, и Тыну понял, что этот парень, молодой, полный сил, точно так же, как и он сам, по-звериному остро чувствует опасность и предсказать, предугадать его первое движение трудно, если вообще возможно.

Одно было Тыну несомненно — что человек, назвавшийся Рейном, не был сыном господина Лембита, иначе Матти Липп должен был его знать, хотя бы немного, внешне. Но Матти Липп видел Рейна в первые, он смотрел на него, как на чужого, он сам говорил с ним, как чужой, он даже дважды спросил, кто Рейн?

Едва эта мысль запала в голову Тыну, внедрилась в него, как она тут же обросла кровью и плотью сомнений и страхов, в результате чего Тыну отчетливо и обреченно понял: ловушка. Он попал в ловушку, Рейн — враг,

квартира — западня, а город — гигантское кладбище для парней, по глупости или в силу необходимости покинувших лес. Стрелять было бессмысленно, ничтожная горсточка патронов, аккуратно вложенных в обойму, не могла уничтожить сотой, тысячной доли заполнивших улицы страшных и враждебных ему людей. Капкан захлопнулся, нельзя реветь, рычать, тащить за собой железную игрушку, привлекая к себе охотника и смерть. Надо затаиться, выждать, поймать мгновение, когда эта дьявольская защелка на секунду ослабнет, освободит ногу.

Но человек, назвавшийся Рейном, повел себя странно, непонятно для Тыну.

— Пушка при тебе? — крикнул он неожиданно властным, свистящим шепотом.

— Да, — машинально кивнул Тыну.

— За мной! — скомандовал Рейн и побежал вниз по лестнице.

На улице он сразу свернул за угол, пробежал еще два квартала, нырнул в проходной двор, затаился в незнакомом подъезде, решительным движением руки затолкнул Тыну в какой-то темный угол.

Томительно долго текли секунды.

— Похоже, будем жить, — неожиданно весело проговорил Рейн. — Пошли.

— Куда? — спросил Тыну.

— «Где наш дом?» — насмешливо пропел Рейн. — «Там, где чайка взмахнет крылом»... Ну, парень, ты, считай, в рубашке родился. А с тобой и я. Еще полчаса в этой квартире, и была бы нам с тобой крышка. Надежная, гробовая. Старикашка — чекист. Он никогда в жизни не был у нас дома! Мой отец учился в Берлине, а не в Дерпте! Теперь тебе ясно? Если любишь острые ощущения, пошли посмотрим. Они сейчас подкатят на грузовиках оцеплять дом. А птички улетели! — Рейн довольно засмеялся. — Пойдем, посмотрим?

— Не надо, — хрипло сказал Тыну. — Надо сматываться.

Рейн вынырнул из подворотни и, легкомысленно насвистывая, временами пританцовывая, пошел по улице. Тыну с удивлением и плохо скрытой завистью смотрел на Рейна — сам он так не умел.

Противная сухость царапала горло,

удушливая розовая пена облепила лицо, мешая смотреть, думать, дышать.

— Хочешь конфетку? — услышал он вдруг издали голос Рейна.

Рейн стоял около торговли леденцами, красные, желтые, зеленые петушки, приклеенные к длинным деревянным ножкам, ярко сверкали на солнце.

— Ешь, — сказал Рейн и протянул Тыну охапку леденцов. — Сладкое полезно для мозгов.

Тыну неприязненно покосился на его веселое, полное неясной иронии лицо, и торопливо стал рассовывать петушков по карманам.

— Не переживай так, — вздохнул Рейн. Если все принимать близко к сердцу — и жить не стоит. Подумаешь, ЧК. — Он широким жестом обвел толпу прохожих. — Тут каждый второй сочувствует ЧК. Не обращай внимания!

Тыну затравленно огляделся по сторонам.

На окраине города они нашли одноэтажный деревянный домик, окруженный яблоневым садом. Рейн пошарил рукой под лестницей, нащупал ключ.

— Здесь проживем, — сказал он, одну за другой открывая дверцы буфета. Нашел бутылку, выставил ее на стол. Звякнули стаканы. — Недельку они нас еще поищут. А через недельку встретим гостей — и тю-тю.

— Уйдете с ними? — спросил Тыну.

— Что делать? — со вздохом сказал Рейн. — Чекисты, если уж взялись, найдут. Такая контора.

— А отец?

— Спрячем. Отец в лесу долго не протянет.

— Это верно, — кивнул Тыну. — Мы здесь одни?

— Одни, — кивнул Рейн. — Выпьешь?

— Что за вопрос? — усмехнулся Тыну. Прошелся по дому, заглянул на веранду, на кухню. Вернулся. Долго смотрел в окно — сначала в одно, потом — в другое.

Рейн невозмутимо ждал, пока он подойдет к столу.

— Чего высматриваешь? — спросил Рейн. — Я же сказал, здесь тихо. Или мне не верить?

— Почему, верю, — ответил Тыну, выпил залпом.

Рейн тоже опрокинул стакан. И в то же мгновение жестокий, безжалостный удар в подбородок сбросил его со стула. Зазвенел, разлетаясь на осколки, стакан, прозрачная бесцветная жидкость выплеснулась на стену. Рейн перевернулся, откатился в угол, но Тыну не дал ему ускользнуть. Он догнал его, и кованый армейский сапог с отчаянной животной злобой со всего размаху ткнулся Рейну в лицо, потом в бок, в спину. Рейн не сопротивлялся, видимо, он потерял сознание после первых ударов. Он лежал в углу, скорчившись, укрыв голову окровавленными руками, и еле слышно стонал.

Тыну еще несколько раз ударил его ногой, на этот раз уже вполсилы, скорее для того, чтобы успокоиться, чем по истинной нужде, остановился, закурил. Схватил Рейна за волосы, повернул лицом к себе. Нашел пистолет, забрал.

Изуродованная, вся в ссадинах и кровоподтеках голова безвольно стукнулась о пол.

Рейн медленно открыл глаза, с трудом ворочая разбитыми губами, вытолкнул изо рта сгусток крови. Попробовал шевельнуть рукой — не смог, застонал и утих.

— Ну что, падла, — сказал Тыну, — теперь поговорим?

— Ты дурак, — прошептал Рейн. — Безмозглый деревенский пень.

— Думаешь, я тебе поверил? — насмешливо сказал Тыну, подошел к Рейну, опять размахнулся ногой. Увидел страх в глазах Рейна, довольно рассмеялся, поставил ногу на пол. — Я старичку поверил. Это ты из ЧК, а не он. Ты все красиво придумал, а старичок случайно пришел, ты его не ждал. Не повезло тебе, парень, такая жизнь: кому-то должно везти.

— Чего же ты меня не кончаешь, если я чекист? Валяй. Работай. Старик тебе потом объяснит, что к чему.

— Ты меня Стариком не пугай, — прищурился Тыну. — Я сам себе Старик. Захочу и вообще никуда не пойду. Здесь останусь. Паспорт добыл, не беспокойся.

— Все-таки ты дурак, — прошепелявил Рейн. — И безмозглый деревенский пень.

— Еще хочешь? — угрожающе спросил Тыну.

— Нет, — сказал Рейн. — Ты мне и так годовую норму выдал. Интересно узнать, на что ты рассчитываешь? Если я чекист, ты же не выйдешь из этого дома. Вот у того забора кончишься. А если я не чекист, тебе Старик за меня глаза вырвет. Не хотел бы я оказаться на твоём месте, парень.

— Это мы посмотрим, — мрачно буркнул Тыну, вытащил из кармана оба пистолета, свой и Рейна, пошел к дверям. Остановился. Пристально поглядел на Рейна.

— Поскольку ты безмозглый деревенский дурак, — морщась от боли, тихо проговорил Рейн, — то я тебе по дружбе объясню, что убивать меня не стоит. Если я чекист, это спасет тебя от расстрела. Если я не чекист, это спасет тебя от веревки Старика. Еще вопросы есть?

Тыну, скривившись от непереносимой ненависти — пожалуй, не к врагу, а к уму этого человека, одаренного судьбой тем, чего сам Тыну был лишен, — метнулся от дверей к Рейну и, не смягчая удара, еще раз пнул его сапогом в живот. Сапог мягко провалился в бессильную вату человеческого тела.

Рейн затих.

Тыну рывком рванул дверь и замер, скрытый от улицы стеной.

Выбегать в дверь Тыну не стал. В тот же момент, как она отворилась, он кинулся к ближайшему окну, высадил его вместе с рамой и, усыпанный осколками оконного стекла, грохнулся в цветочную клумбу. Мгновенно откатился в сторону, метнулся к дереву, принял к нему, ожидая выстрелов — стрельбы не было. Коротко огляделся, опасаясь подвоха, рванулся к забору, пробежал несколько шагов зигзагами, рухнул наземь, перекатился к самому забору, настороженно разглядывая улицу.

Улица была пуста, какая-то баба с сумкой хромала в дальнем переулке. Тыну, выждав, прислушался, оглянулся на дом. Дом безмолствовал, слепые стекла глядели в небо. В развороченном окне трепетала на ветру сорванная занавеска.

Тыну легко перебросил тело через невысокий заборчик и быстро зашагал по улице. Несколь-

ко раз он оглянулся. За ним никто не шел, «хвоста» не было.

Часа два он просидел на садовой скамейке. Пошарил в карманах в поисках табака. Наткнулся на подаренные Рейном леденцы. Вынул один, задумался. Сунул конфету в рот. Все это время Тыну мучила одна-единственная мысль: наступил ли крайний случай?

Явка располагалась на кладбище. Очень удобное место — на краю города, подальше от любопытных глаз.

Скромное протестантское кладбище спряталось за массивной кирпичной оградой. Хоронили здесь, по-видимому, издавна: по обеим сторонам центральной аллеи росли огромные многометровые ели.

Неподалеку от входа к кладбищенской стене притулилось небольшое аккуратное одноэтажное строение. Рядом с дверью можно было заметить исправный хозяйственный инвентарь: лопаты, ведра, носилки, грабли.

Тыну постучался. Отворили не скоро, на крыльце появилась очень полная женщина с борцовскими плечами.

— Я могу видеть Антса, могильщика? — спросил Тыну.

— Он работает, — сказала женщина. — Сначала прямо по большой аллее, третья дорожка направо, и шагайте в конец, до самой стены. Там увидите.

Связник рыл могилу. Земля попалась хорошая, рыхлая, работа спорилась. Песчаный грунт методично вылетал из ямы и укладывался в небольшой ярко-желтый холмик.

— Здравствуйте, — сказал Тыну. Могильщик перестал орудовать лопатой и внимательно поглядел на гостя.

— У меня здесь дядя похоронен, — сказал Тыну. — А могилу забыл.

— Когда хоронили? — спросил Антс.

— Двадцать первого марта тысяча девятьсот тридцатого года, в одиннадцать часов сорок две минуты.

Фраза была произнесена вполголоса, четко, разборчиво, со значением. Связник, однако, услышав слова Тыну, не выразил никакого вос-

торга, даже наоборот, нахмурился и негромко приказал:

— Давай сюда!

Тыну спрыгнул в могилу.

— Садись, — сказал Антс и опустился на корточки. — Покурим.

Закурили. Молча вгляделись друг в друга. Голубой прямоугольник неба накрыл их, точно могильная плита.

— Я от Старика, — сказал Тыну.

— Не суетись, — вздохнул Антс.

Тыну умолк.

— Улица Пикк, дом номер одиннадцать. На первом этаже парикмахерская. Там все расскажешь, — после долгой задумчивости произнес Антс и снова взялся за лопату.

Маленькая полутемная комната была пуста. Тыну вошел — огляделся. В глубине комнаты виднелась дверь.

Тыну прислушался. Тихо.

— Есть тут кто-нибудь? — крикнул он.

— Иду, чего орешь, — раздался хриплый недовольный голос.

Дверь отворилась. На пороге возник Рейн. В белом парикмахерском халате. Рейн, избитый, распухший, покрытый синяками и наклейками, стоял, прислонившись к дверному косяку, и насмешливо наблюдал за Тыну. В глазах Рейна не было ненависти: только жалость и насмешка.

Тыну попробовал улыбнуться.

— Ну, что? — спросил Рейн. — Как настроение?

— Ничего, — сказал Тыну.

— Ты скажи Сандеру, чтоб больше идиотов не присылал — откажусь работать, — вполне дружелюбно отозвался Рейн.

— Лишняя проверка не помешает, — сказал Тыну.

— А вообще-то ты молодец, — сказал Рейн. — Бьешь наповал. Меня не всякий свалит.

— У меня, знаешь, какая кличка? Тумба.

Рейн рассмеялся.

— У тебя деньги есть, Тумба?

— Есть, — ответил Тыну. — А что?

— Много?

— Смотря для чего.

— Костюм городской купи. Дом найдешь?

— Найду. Мне уходить?

— погоди. Садись, побрею. Тебя уже собаки пугаются. Вечером встретимся.

— Болит? — спросил Тыну, виновато поглядев на синяки.

— Ничего, — отозвался Рейн.

— У меня тоже вся нога распухла, — сочувственно сказал Тыну. — Утром гусь покусал. Вся нога синяя, как гангрена.

— Тебе плохо, мне плохо, гуся и вовсе слопали, — пошутил Рейн. — Ну и жизнь пошла — и кому в ней только хорошо...

Парикмахерские обязанности Рейн выполнял медленно, но старательно.

Закончив, стремительно отхлестал Тыну по щекам.

— Ты чего? — разъярился Тыну.

— Положено, — флегматично ответил Рейн. — Массаж лица.

Учителя Андреса Хармса Рейн отыскал на старом довоенном кладбище. Учитель подстригал разросшиеся туи, из-за которых не было видно надгробия. Рейн знал эту могилу, здесь лежал отец Хармса, тоже учитель. За время, пока Рейн и Андрес партизанили в прибалтийских лесах, могила пришла в запустение. Ни слова не говоря, Рейн взял лопату и принялся помогать Андресу. Андрес улыбнулся Рейну, не переставая орудовать пилой и ножницами.

Был он чуть старше Рейна, но не намного. Небольшого роста, худой, жилистый.

Огромные мужицкие руки выдавали недюжинную силу их владельца.

Андрес кончил обрубать ветви, сложил у ног инструменты, выпрямился.

— Сто лет не виделся. Кто это тебя так отделал? — спросил он.

— Жена, — сказал Рейн.

— Семейная жизнь красит человека, — сказал Андрес.

— Вам, холостякам, не понять, — ответил Рейн.

Посмеялись.

— Слушай, Андрес. Мне нужен эстонец, умеющий хорошо стрелять и, на всякий случай, говорящий по-английски.

— За этим ты пришел на кладбище?

— Небольшая деталь, я должен ему доверять.

— Доверься покойнику — не ошибешься. Это ты правильно решил. Что за работа?

— Ты помнишь Старика?

— Из отряда «Эстония»? О нем многие слышали. Сколько наших перевешал.

— В сорок пятом он остался в лесу. Теперь всеми бандами командует. В прошлом году восемнадцать хуторов вырезал. Я его второй год ищу.

— Нашел?

— Почти.

— Я два года не стрелял.

— Потренируешься.

— Когда нужно выходить?

— Завтра.

— Школа?

— Договорятся. Оставишь пацанов без уроков английского... Впрочем, можешь не ходить, Я не обижусь.

— Раз пришел, значит, надо?

— Надо.

— Плохая примета — начинать дело на кладбище.

В больницу Рейна не пустили. Строгая черноволосая медсестра своим телом загородила проход.

— Я же вам сказала, доктор Рандвийр занят.

— Я не могу ждать. Передайте ему, пришел Рейн Тарме.

— Что у вас болит? — осведомилась медсестра.

— Юхан, — сказал Рейн, — Мне нужен эстонец, умеющий хорошо стрелять и, на всякий случай, знающий медицину.

— Меня не отпустят, — сказал Юхан. — Смотри, сколько больных.

— Отпустят, — убедительно сказал Рейн. — Не всякий врач умеет лечить абсолютно здоровых людей.

— Надолго? — спросил Юхан.

— Если останемся живы, на три дня, — сказал Рейн.

Инженер Мяги мыл голову в огромном белом тазу.

— Слушай, Калев, — сказал Рейн, — Мне нужен эстонец...

— Умеющий хорошо стрелять и, на всякий случай, знающий радиотехнику?

— Да, — улыбнулся Рейн. — Нужны специалисты. Особый случай.

— Я не против, — сказал Калев. — Договорись с женой.

— Моя война кончилась, — Кристьян говорил резко и зло. Мне сорок пять.

— Ты единственный, кто знает Старика в лицо, — устало сказал Рейн.

— Я отвоевался, — упрямо сказал Кристьян. — Кажется, я делал это честно?

— Кристьян, — вздохнул Рейн. — Ты, Юхан, Андрес — ближе вас у меня никого нет. Я просто прошу... помоги...

— Рейн, — сказал Кристьян. — Ты не знаешь Старика. Он живым не сдастся.

— Ну, не живым, так... Нет, все-таки живым надо взять, и возьмем, — упрямо сказал Рейн. — С тобой или без тебя. Прощай.

— Подожди, — хмуро выронил Кристьян. — Подожди... Элле беременна. Восьмой месяц... Если она узнает...

— Жена председателя Пайдеского волкома тоже была беременна... Они ее задушили подушкой... Живот огромный... в гробу не помещался.

— Тише, — прошептал Кристьян. — Тише. Элле пришла. На кухне вертится.

— Он на самом деле старик? — спросил Рейн.

— Да нет. Ему тридцать три. Возраст Христа. Послушай... Неужели нельзя иначе, у вас столько сил, армия наконец...

— Его никто не видел, ты понимаешь? Он уходит, как вода сквозь пальцы... и через месяц возникнет новая банда. Дьявол — не человек. Но с десантом он же должен встретиться! Он же захочет понять, что там происходит. Там, откуда они прилетели. Или я ничего не понимаю в своем деле...

— Рейн, пойми меня правильно... Я всегда верил тебе.

— А сейчас?

— Ну зачем тебе эта самодеятельность?

— Почему самодеятельность?

— Значит, твое начальство не знает, как ему быть...

Рейн усмехнулся.

— А ты бы на месте начальства не сообразил, что сработать это дело должны люди, которых никто никогда не видел в форме?

— А ты?

— И меня не видели.

Кристьян задумался. Он еще колебался.

— Может, ты все-таки слишком торопишься.

— Такой случай может не повториться...

— И потом их связник, он пойдет с нами...

— Он знает дорогу. Вы для него будете настоящими парашютистами. Я все устрою.

— Значит, ты все-таки не должен идти.

— Почему?

— Ты для него — сын Лембита. В лесу могут знать семью Лембита.

— Да, тут есть риск, — сказал Рейн. — Но я не могу не пойти. Там нужен профессионал. Это моя работа. Сделаем так: связник выведет нас — и мы его оставим в лесу. С тобой. До конца операции. Так что для тебя это будет прогулка. Лето, свежий воздух, птички поют, рядом интересный собеседник...

— После такой прогулки в сорок третьем сколько мы с тобой валялись, не помнишь?

— Четыре месяца. Юхан все собирался лобзиком ногу пилить. Не успел. Теперь допилит.

— Его тоже берешь с собой?

— Беру, — кивнул Рейн. — Опять мы все в сборе...

Лесного гостя Рейн услышал издалека, еще только подходя к дому. Патефон работал на полную громкость. Комната была полна дыма, дым клубился в тесном пространстве между потолком и полом. А когда глаза привыкли к полумраку и чаду комнатного мирка, первое, что Рейн увидел, — был ствол пистолета, упавшийся ему прямо в подбородок. Держала пистолет какая-то полураздетая девица.

— Рейн, старина! — услышал он лоснящийся от удовольствия голос Тыну. — Где ты шлялся до ночи? Сколько можно делать революцию?

Надо же немного и пожить! Я тут тебе кое-что приготовил — правда, по своему вкусу. Тебя устраивают блондинки?

— Перестань орать! Немедленно! — брезгливо сказал Рейн.

— О! — поднял палец Тыну. — И ты уже выучился командовать. Какие вы все способные — удивительное дело. Главное — чтоб был хоть один человек, которым можно командовать! Один! Я! Тыну! Меня зовут Тыну! — дурашливо раскланялся он во все стороны. — Очень приятно познакомиться. Мною всегда командуют. Стоит мне куда-нибудь прийти — меня уже ждет командир. Готовый. А знаешь, — вдруг прошептал он, приблизив к Рейну потное и красное лицо. — Я завтра никуда не пойду. Все! Баста! Какая мне, Тыну, разница, что за власть на дворе? Власть, как погода — что снег, что дождь, нам все одно шею гнуть! Приходят такие, как ты, и мутят мозги. А сейчас они у меня я-я-ясные. Вот моя власть! — он хлопнул по спине девицу. — Сколько вопросов, до утра не разобраться!

Тыну развалился на диване, тяжело ворочая мутными глазами. Гремела музыка. Рейн подошел к патефону, рывком сбросил его на пол. Тотчас воцарилась мертвая тишина. Замерли девицы, испуганно прижимая к груди пистолеты. Из патефона вылетела какая-то пружина и долго еще звенела, пока не успокоилась на полу.

Тыну вдруг разом притих, съежился, растерянно сполз с дивана.

— Господин Рейн, — промямлил он. — Простите... Три месяца баб не видел... Еще такие городские штучки попались... Дурак, вы же сами говорили... Безмозглый пенёк деревенский...

— Развязал язык. Что теперь с ними делать?

— Пристрелить, — Тыну решительно мотнул головой.

Девицы завизжали..

— Тише! — гаркнул Рейн. — Он шутит.

Перепуганные девицы облепили Рейна, повторяя одни и те же, как им казалось, спасительные слова:

— Господин офицер, мы ничего никому не скажем... Нас даже к генералу возили при прежнем начальстве...

— Кто вам сказал, что я офицер? — спросил Рейн.

— Он, — всхлипнули девицы. — Что вы полковник!

— Тыну потупился.

— Будете спать на кухне, — сказал Рейн. — И ни шагу отсюда, пока не скажу.

— Спасибо, спасибо, господин офицер, — зашебетали девицы, на бегу оправляя перышки.

— Рейн, — жалобно протянул Тыну. — Зачем же добру пропадать?

Рейн не ответил. Обвел глазами комнату. Остановился на разбитом патефоне, валявшемся на полу.

Тыну подобострастно ринулся собирать остатки музыки.

Лошадка трусила резво, весело, песчаный проселок неторопливо убежал из-под колес. Добротная крепкая телега на резиновом ходу ловко обходила рытвины и выбоины. Правил лошадью Тыну, Рейн лежал на охапке сена, изредка поглядывая по сторонам.

Дорога шла лесом. Лес густой, еловый, сумрачный, зарос ореховым подлеском, низкорослыми колониями можжевельников; то здесь, то там застыли зеленые лапы папоротника. Дорога петляла, так что иногда впереди, почти в десяти шагах, ничего не было видно. Темный, тревожный это был лес, особенно когда раскидистые еловые ветви нависали прямо над проселком, скрывая последний клочок небесной синевы.

Тыну в таком лесу чувствовал себя как рыба в воде. Настроение его поднялось, он что-то тихо насвистывал.

Рейна лес веселил меньше, но он по-прежнему лежал на дне подводы, не проявляя никаких признаков тревоги.

Повозка успешно миновала лес, выкатилась на опушку. Здесь, похоже, грунтовка кончилась — одна ее ветвь прямо через поле бежала к недалекому хутору, а другая упиралась в сплошную стену леса. На этой развилке Тыну и остановил коня, распряг, стреножил, пустил в траву.

Они улеглись рядом с телегой — Рейн и Ты-

ну, широко раскинув ноги на ковре одуванчиков.

Сдержанно шумел лес, день был солнечный, припекало.

— Я иногда думаю, — сказал вдруг Тыну, — есть что-нибудь... там... Или это правда, что там — ничего.

— Где «там»? — спросил Рейн.

— Там... на «том свете», — хмыкнул Тыну. — Если... там действительно ничего нет... как глупо мы все живем... Просто как идиоты... Ведь в любой момент — бац... и все... Вот сейчас, например... Лежим... А там, в кустах, уже мушку наводят... Бац... — неожиданно громко выкрикнул он и залился смехом, довольный тем, как вздрогнул Рейн. Потом перестал смеяться также неожиданно. — Вам не кажется, что все мы дураки?

— Кто?

— Все, — махнул рукой Тыну. — Люди.

— Не кажется, — коротко ответил Рейн.

— Ну, Старик — понятно, — протянул Тыну. — Президентом хочет стать. Сейчас вшей кормит, потом будет жить во дворце, сидеть на бархатном стуле. Вы министром будете. А я? Все меня дураком считают: вы, Сандер, Старик, наверное, тоже. Дурак и есть.

— Не унывай, — насмешливо сказал Рейн. — Дураки тоже нужны. При любой власти. Природа свое дело знает: раз дурак есть, значит, он нужен.

— Вы думаете? — доверчиво спросил Тыну. — Я пока в лес не пришел.. неглупым считался... за что брался... все получалось.

— А в лес... зачем пошел? — осторожно спросил Рейн.

— За свободой.

— Нашел?

— Станный вы человек, — задумчиво сказал Тыну. — Глаза у вас странные. А что, не могу понять... Ну да ладно, схожу на хутор, к Пийру за молоком. — Он вскочил, встряхнулся, подтянул брюки и потопал прямо по полю.

— Погоди, — позвал его Рейн. — Если придет кто... я пароля не знаю.

— Лесные фиалки, — рассмеялся Тыну. — Отзыв «В лесу фиалки не растут».

Он шагал по полю, размахивая руками, что-то срывая на ходу. Рейн долго смотрел ему вслед. Отвернулся, лег на бок, внимательно, из-под полуприкрытых ресниц осмотрел опушку леса. Замер. Секунду лежал неподвижно. Потом медленно, незаметно потянулся к пистолету. Снял предохранитель. Пистолет лежал рядом, в траве, небрежно прикрытый шапкой. Рейн продолжал лежать будто спал. Только рука нырнула под шапку и оставалась там.

От лесной темноты отделился человек, крадучись двинулся к Рейну. В руках у него был немецкий автомат. Человек шел не прямо, а по дуге, так, чтоб зайти Рейну со спины. Он заметно хромал.

Рейн лежал неподвижно.

Человек его пристально рассматривал. Стал медленно поднимать ствол автомата.

— Не дури, — спокойно сказал Рейн и сбросил фуражку с правой руки. — Я тебя четыре раза успел бы продырявить, если б захотел. Торгуешь лесными фиалками?

— Фиалки в лесу не растут. — Человек облегченно вздохнул, опустил автомат, сел рядом с Рейном. Он заметно устал, был взъерошен и зол. — Ты от Старика?

— Да.

— Где Тыну?

— За молоком пошел. Сейчас вернется.

— Я из группы Освальда, — сказал незнакомец. — Надо сматываться, ребята. Мы нарвались на засаду. Освальда взяли. Я один ушел. Бог помог.

— Когда?

— Сегодня утром. У Медвежьего озера. Надо предупредить Старика.

— А гости?

— Если успели вылететь, им каюк.

— Как же ты уцелел?

— Ногу натер. Отстал сильно. Телега Лембита?

— Да.

— Слава богу. Совсем идти не могу. Подвезет? Он где?

— Спит в лесу. Ему ночью дежурить. Ты его знаешь?

— А как же. Соседями были. Надо сматываться. Красных полный лес. Можем влипнуть.

— Только без паники.

Рейн поглядел в сторону хутора. Увидел две человеческие фигурки — Тыну и, видимо, Пийра. Тыну стоял спиной к лесу.

— Пошли в лес, нечего здесь торчать на виду. Заодно разбудим Лембита. Тебя как зовут?

— Огарок.

— Веселое имечко. За что получил?

— Сто раз горел, ни разу не сгорел.

«Огарок», сморщившись, поднялся, заковылял к лесу. Рейн покосился на хутор. Тыну все еще разговаривал с Пийром. «Огарок» остановился, прислонился к дереву, ожидая Рейна.

— Где он? Не видать.

— Сейчас покажу, — отозвался Рейн. Лениво пошел к лесу.

Тыну уже брел по полю. Увидев вставшего Рейна, махнул ему рукой, показывая большой глиняный кувшин. Рейн не ответил. Подошел к «Огарку» — он стоял на самом краю леса, среди первых редких деревьев. Весело сказал:

— Эх ты, следопыт. На дереве он. Вона!

«Огарок» поднял голову и тут получил короткий смертельный удар ребром ладони по горлу. Хрустнули позвонки. «Огарок», задыхаясь, раскрыл рот, пошатнулся, рухнул наземь. Рейн тут же схватил его под руки, потащил к кустам можжевельника, бросил его в гущу.

— Ты чего? — услышал он голос Тыну.

— По нужде, — крикнул Рейн.

— Интеллигент, — рассмеялся Тыну. — Тут на двадцать километров ни одной живой души, кроме Пийра.

— Закурим? — спросил Рейн.

— Давай, — отозвался Тыну.

Рейн протянул зажигалку. Тыну прикурил, не оглядываясь, пошел к телеге. Рейн пошел следом, незаметно потирая затекшую от удара кисть.

Лошадь бродила по опушке леса, лениво пощипывая травку. Рейн осторожно погладил ее по морде, лошадь потянулась к нему доверчиво и кротко. Он обнял ее за шею, потрепал холку. Это было короткое мгновение, когда он мог спрятать от Тыну больное, усталое лицо, полное тоски и отвращения к себе. Рейн зарылся головой в мягкую лошадиную гриву и так

застыл. Лошадь осторожно, будто страшась его потревожить, переступала копытами, потом повернула к нему голову и заглянула в его глаза.

— Эх ты, лошадь, — вздохнул Рейн.

— Где ночевать будем? — спросил Тыну. — У Пийра?

— Пойдем на Медвежье озеро, к Освальду, — ответил Рейн.

— Не люблю я Освальда, — сказал Тыну.

— Почему? — спросил Рейн.

— Все мы сволочи, — усмехнулся Тыну. — Каждый по-своему, конечно. Ты можешь беременную бабу задушить?

— Нет, — сказал Рейн.

— А он — может! — сказал Тыну.

К Медвежьему озеру они добрались ночью. Рейн и Тыну вышли к воде, прислушались. Неподвижной громадой чернел лес. Нигде ни огонька, ни шороха. Мертвое серое зеркало озера. Тыну сложил руки рупором, поднес их ко рту, трижды ухнул филином. Никто не ответил. Они переглянулись. Тыну еще раз крикнул по-птичьи. Опустил руки. Сказал спокойно, будто другого и не ожидал:

— Освальда здесь нет. Надо уходить.

— Будем встречать сами, — сказал Рейн.

— Если Освальд не пришел, значит, его взяли. Если его взяли, он продаст всех.

— И Старика? — спросил Рейн.

— Освальд слишком маленькая птица, чтоб продать Старика.

— Если десант погибнет, мы больше ни грамма оттуда не получим. Перестанут доверять. Надо зажигать костры.

Тыну долго молчал. Потом пожал плечами и согласился.

Они навалили хвороста у самого берега, подожгли.

— Надо и на том берегу зажечь, — сказал Рейн. — Надо обозначить озеро; если груз упадет в воду, мы его не вытащим. Кто поплывет?

— Могу я, — Тыну был странно спокоен и послушен.

— Это было бы хорошо, — сказал Рейн. — После твоих ласк я не очень крепко себя чувствую.

Тыну молча стал раздеваться. Коробок спичек он зажал в зубах. Войдя в воду по колено, остановился.

— Когда лезу в воду, всегда отца вспоминаю. Мне было лет семь, он меня бросил в такое вот озеро — чтоб научился плавать.

— Научился?

— Угу. Только с тех пор боялся отца. И не любил.

— Где он теперь?

— Там... — неопределенно махнул рукой Тыну. — Послушай, Рейн, — он сделал несколько шагов в глубь озера, — вот мы тут возимся, черт-те что вытворяем... А что изменят эти четыре человека? Заберут часть наших вшей? Что такое четыре человека, господин Рейн?

— Это очень много, Тыну, — сказал Рейн убежденно и неожиданно страстно. — Четыре человека много могут. Поверь мне.

Чуть слышно плеснула вода, Тыну поплыл.

Он вышел на противоположный берег, долго возился там, собирая ветки и сухостой, запалил костер и поплыл назад.

Рейн видел его голову, слышал мерные шлепки ладоней по воде. Потом шлепки прекратились, Тыну что-то неразборчиво прокричал, и голова его исчезла. Рейн бросился в воду — Тыну был уже совсем недалеко от берега, метрах в десяти, — успел поймать задыхающееся, обезумевшее от страха тело и поплыл к берегу, поддерживая голову Тыну над водой. Тыну подвела судорога — она скрутила ноги в тугий болевой узел, и если б не Рейн, этот узел оказался бы смертельным. Рейн вытащил Тыну на берег, мял, давил, гнул его тело, то приходя в отчаяние, то обретая надежду. Дышал рот в рот, массировал сердце, ловил крохотные движения пульса — и начинал все сначала. Когда Тыну открыл глаза, Рейн совсем обессилел.

— Со мной что-то случилось? — спросил Тыну.

— Ты безмозглый деревенский пень, — сказал Рейн. — Если не умеешь плавать, зачем лезешь в воду?

— Я утонул? — спросил Тыну. — Странно. Я ведь не мог утонуть. Мне цыганка нагадала, что я умру в воздухе, как птица.

Он замолчал, глядя в серое ночное небо. И вдруг сказал не то удивленно, не то растерянно:

— Рейн... Парашюты!

Четыре белых шелковых цветка медленно плыли над лесом.

Всю ночь уходили от места высадки. Шли путанными лесными дорогами, без привалов, молча. Ящики с грузом — оружие, продукты и рация, укрытые сеном, лежали в телеге. Глухие тропы иногда оказывались непроходимыми для повозки — разворачивались, искали обход. Первым шел Тыну, за ним повозка.

Рейн и десант налегке, обремененные одними автоматами. Одеты все были просто, по-мужицки, привычно для этих мест.

Добротные кожаные куртки и брюки, в которых «гости» спустились с неба, были запряжаны в телеге.

Лес кончился, дальше дорога вела по полю.

— Дрова будем рубить, — сказал Тыну.

— Зачем? — спросил Рейн.

— Встретить могут, — сказал Тыну, — ткнут в сено штыком, и нам крышка. Кладку дров не проткнешь. А разбирать не станут. Проверено.

Остановились лагерем. Часа полтора пилили и рубили на чурки березняк. Загрузили телегу. Двинулись дальше. Автоматы оставили в телеге. Светало. В поле разбились на две группы. Тыну и Андрес с телегой дров — словно с лесной порубки. Рейн, Юхан, Кристьян, Калев — отстав на полчаса ходу.

Андрес вышагивал весело, вертел головой по сторонам, временами глубоко, с наслаждением вдыхал воздух и блаженно морщился — переживание предназначалось для Тыну и в реестре актерских приемов Андреса значилось как «воздух родины». Тыну изредка поглядывал на Андреса, насмешливо наблюдая за его эмигрантской романтикой, но разговора не заводил. Андрес тоже молчал, здраво полагая: меньше слов, меньше риска.

— Долго еще? — единственное, что он спросил.

— К утру будем, — отозвался Тыну.

Четверка Рейна, в отсутствие Тыну, чувствовала себя посвободнее. Разговаривать особен-

но оживленно, правда, не стоило — но одним-другим словом перекинуться было можно.

— Вы спускались с неба, точно ангелы господни, — рассмеялся Рейн.

— Мы и есть ангелы, — совершенно серьезно ответил Калев. И добавил: — Только вместо крыльев — автоматы.

— Сколько людей ты убил за свою жизнь? — неожиданно спросил Кристьян. — Знаешь?

— Знаю, — помрачнел Рейн. — А ты?

— Ты помнишь их лица? — спросил Кристьян, словно не услышав встречного вопроса.

— Нет, — твердо ответил Рейн. — Нет.

— А я помню, — сказал Кристьян. Помолчав, продолжал: — Снится ночью... будто я опять стреляю... и промахиваюсь. И они убегают. Живые.

— Они не убегают, — жестко сказал Юхан. — Они стреляют в тебя.

— Мне по ночам только бабы снятся, — миролюбиво вмешался Калев. — Длинноногие, грудастые и только блондинки. Чем ты это объясняешь, Кристьян?

— Ты просто бездельник, — сказал Юхан. — И в отряде был бездельником. Везет тебе чертовски. Даже завидую.

— В чем это мне везет?

— Другого на твоём месте уже бы восемь раз похоронили!

— Это точно, — довольно подтвердил Калев. — А знаешь, почему?

— Почему? — спросил Юхан.

— Потому что бездельники бессмертны! — расхохотался Калев.

Рейн и Кристьян шагали рядом...

Калев замолчал — этот огромный неуклюжий увалень неожиданно тонко угадывал настроение собеседника.

— Да ладно вам, ребята, — пробормотал он, заискивающе поглядывая на Кристьяна с Рейном. Они не обратили на его слова внимания — чувствовалось, что в серьезных делах мнение Калева никогда не было решающим.

Рейн и Кристьян шагали рядом друг с другом — плечом к плечу, словно продолжали безмолвно давний наболевший спор.

— Зачем же ты пошел с нами? — наконец спросил Рейн.

— Я не мог не пойти, — сказал Кристьян.

— Раз пошел — значит, ни о чем не надо думать.

— Я не могу не думать... — вздохнул Кристьян.

Лес приближался. Уже совсем рассвело. Солнце, по-утреннему бледное и холодное, незаметно выглянуло из-за верхушек елей. Лес обступил их вкрадчиво, неприметно: сначала кустик малины, потом низкорослая подростковая елка — и, наконец, накрыл с головой, укрыл от неба и горизонта густым пахучим одеялом.

Группа Рейна вошла в лес полчаса спустя и за первым поворотом дороги вдруг увидела две безлюдные повозки. Березовая кладка на телеге Лембита была разворочена. Тыну и Андрес исчезли.

Рейн встревоженно обернулся, крикнул:

— Тыну, Андрес! — и потянулся в карман за пистолетом, но не успел его выхватить.

— Руки вверх, стреляю! — донеслось из придорожных кустов: голос был звонкий, мальчишеский.

Мужчины переглянулись, и тотчас, не раздумывая, подняли руки.

Из лесу выступили трое с карабинами наперевес: два милиционера и шестнадцатилетний мальчишка — по всей видимости кричал он, боец истребительного батальона. Милиционеры остались стоять, держа группу Рейна на прицеле, мальчишка быстро и ловко обыскал всех, удивленно продемонстрировал своим американские пистолеты и сигареты «Кэмл», потом начал связывать пленников. Ему не сопротивлялись, покорно позволяя вывязывать надежные морские узлы. Когда все было кончено, из-за кустов вытащили связанных по рукам и ногам Тыну и Андреса. Рты обоих были забиты кляпами. Теперь, когда шестерка оказалась схваченной, кляп вынули. Всех шестерых связали одной веревкой и так погнали вперед, к деревне. Один милиционер сел в повозку Лембита. Мальчишка правил другой повозкой. Похоже, это была одна из первых боевых операций в его жизни — парень возбужденно размахивал вожжами, то и дело проверяя, на месте ли ка-

рабин, и громко повторял:

— Я же сразу сказал! А вы не поверили! Откуда у них такие сигареты, с желтой полоской? У нас таких отродясь не было! Я эту полоску сразу заметил!

— Хватит орать! — оборвал его милиционер с ефрейторской нашивкой на погонах. — Сначала доехать надо, потом радоваться будешь... — Он тревожно покосился по сторонам, ткнул Рейна прикладом в спину, крикнул: — Шевели ногами, собачий сын!

Их привели в пустой амбар, уложили на земляной, усыпанный остатками зерна пол, связали всем ноги.

Ефрейтор взволнованно ходил по амбару, поглядывая на пленников.

— Что смотришь? — зло спросил ефрейтор, остановившись перед Рейном. — Не нравится? Будь моя воля, я бы вас всех как собак... Сволочи...

— Прекрати, — сказал второй милиционер. — Его будут судить по закону. Есть закон!

— Я знаю, — усмехнулся ефрейтор. Потом вдруг обернулся к Рейну и хлестко ударил его по лицу.

— Отставить! — Его товарищ обхватил ефрейтора за плечи и оттащил от Рейна. Отбросил в сторону, тихо проговорил:

— Если ты... будешь забываться... я напишу рапорт.

— А ты бы не забывался, — крикнул ефрейтор, — если б твою семью... как мою. Как мою...

Он поднял карабин и медленно пошел к Рейну.

Второй милиционер заслонил Рейна своим телом, став под дуло карабина.

— Ты пойдешь под суд! Если тронешь, пойдешь под суд!

— А мне теперь наплевать, — прошептал ефрейтор. — Мне теперь все равно. Все равно. Ты их видел? — крикнул он вдруг. Видел? В то утро?

— Видел, — сказал милиционер.

— Ну отдай мне их, отдай, — всхлипнул ефрейтор. — Я пойду под суд. Сам...

— Сдай карабин. Я приказываю!

Ефрейтор сгорбился и молча вышел из амбара. Оружие не отдал. Милиционеры начали разгружать свою телегу. В ней под покровом мешковины лежало три трупа. Это были трупы «лесовиков», найденные в лесу на месте вчерашней перестрелки. За ними летучий милицкий наряд и пришел в лес, где случайно наткнулся на группу Рейна. Трупы перенесли в тот же амбар, положили неподалеку от живых пленников, накрыли мешковиной.

Дверь амбара закрылась, гулко стукнула перекладина, подпирая створки, лязгнул замок.

— Ящики из телеги не выгружай, — послышался голос. — Пусть из района смотрят. Черт его знает, что там! Я пошел звонить.

— Слизняки! — прошептал Тыну. — Бабы! Тряпки! Не могли трех пацанов взять! Задрали юбки — сдаемся!

— Помолчи, — сказал Рейн. — Я не мог riskовать головами гостей. Эти пацаны тоже умеют стрелять.

— Правильно! — зло сказал Тыну. — Гости надо беречь, а свои пусть подышают! И зачем я пошел в город! Лучше бы сразу пулю от Сандера получить! Быстро и без мучений!

— Лучше все-таки помучиться, — задумчиво сказал Рейн. — Я предпочитаю помучиться...

Амбар был пуст до нового урожая. Рейн методично осматривал его, пядь за пядью, медленно переползая взглядом с голых бревенчатых стен на маленькие, похожие на амбразуры, оконца, на балки, подпиравшие крышу, на самую крышу, опять на стену — на этот раз противоположную, у которой были сложены трупы.

— Кристьян, — шепотом позвал Рейн. Кристьян, крайний в связке, лежал, закрыв глаза. Стекла очков запотели, протереть их он не мог — руки, связанные за спиной, не позволяли это сделать, — он просто закрыл глаза и так лежал, будто в полудреме. — Кристьян, — повторил Рейн. — Что там валяется в углу? Спички?

Кристьян посмотрел в темный пыльный угол амбара и действительно увидел старый спичечный коробок, неведь как долго пролежавший здесь.

Кристьян, извиваясь всем телом, пополз к нему, зажал его в зубах и вернулся к товарищам.

Андрес руками, связанными за спиной, раскрыв коробок. Спички высыпались на пол. Их было мало — и все горелые.

Кристьян внимательно, одну за другой, осматривал спички.

— Есть, — обрадованно выдохнул он наконец.

— Сколько? — спросил Рейн.

— Три штуки.

— Тащим солому, ребята, — скомандовал Рейн.

Они расползлись по амбару и зубами начали собирать соломинки, валявшиеся там и сям.

Минуту спустя небольшая охапка соломы была приготовлена. Теперь осталось самое сложное — зажечь солому. Руки были связаны за спиной крест-накрест, так что чиркнуть спичкой никак не удавалось. После недолгого размышления Кристьян зажал спичку в зубах, Калев держал коробок — так вдвоем они пытались разжечь огонь.

Первая спичка сломалась.

Вторая вспыхнула и тотчас погасла.

Осталась третья — последняя.

— Давай я попробую, — сказал Рейн.

Кристьян упрямо покачал головой и снова потянулся губами к коробку.

Третья спичка оказалась счастливой.

Вспыхнула солома.

Кинули один из пустых мешков на огонь, и он, чадая, стал разгораться.

Калев решительно сунул руки в огонь — веревка задымилась, но рукам стало больно — Калев отдернул ладони. Подождал немного — не очень долго, мешок стремительно догорал — и снова поднес связанные руки к огню.

Потом напрягся, напряженил мышцы спины — и тлеющие обрывки веревки разлетелись в стороны. Калев был свободен.

Оторвать от самогонного аппарата какую-то жестянку оказалось секундным делом. Жестянка не нож, но в известных обстоятельствах может перепилить пеньковую веревку.

Еще несколько минут спустя учитель Андрес оказался на перекладине под крышей, разо-

брал ее и вылез наружу. За воротами амбара послышался глухой удар, короткая возня, лязгнул запор, и ворота открылись. В воротах стоял Андрес с карабином в руках, оглушенный мальчишка из истребительного отряда сидел, бережно прислоненный к стене амбара.

Повозки, еще не распряженные, виднелись неподалеку, у избы волкома. Добежать до них, хлестнуть лошадей было секундным делом.

Лошади резво взяли с места, повозки рванули вперед и с диким грохотом покатались по мощенной булыжником мостовой.

Оба милиционера выскочили из волкома, приладились к карабинам, начали стрелять вслед повозкам.

Гнали лошадей до леса, слезли с телег, взяв на плечи ящики с грузом, и пошли пешим ходом — без дороги, в глухую чащу.

Подхлестнутые на прощанье, лошади лениво трусили по дороге, увозя повозки и сбивая со следа возможную погоню.

Только здесь, в лесу, Юхан почувствовал боль в ноге. Его ранило легко, навывлет, в правое бедро.

— Чепуха, рана пустяковая, — сказал он, перевязывая сам себя.

Но лицо его побледнело, то ли от напряжения, то ли от потери крови — брюки пропитались ею до самого колена, высохли и теперь торчали колом, мешая и без того затрудненной раной ходьбе.

Ночевали под открытым небом — нашли ель погуще, землю посуше и расположились лагерем. Кормились американскими консервами. Утром все следы ночевки уничтожили, банки из-под консервов зарыли в землю, яму тщательно замаскировали дерном.

Ночь была светлая, тревожная, спалось всем плохо — уснули под утро. Часа в четыре утра Тыну бесшумно поднялся, внимательно оглядел спящих спутников, осторожно снял автомат с предохранителя, повернул его стволом к спящим. И в то же мгновение наткнулся на пристальный, лишенный даже признаков дремы, взгляд Рейна. Автомат в руках Тыну дернулся и безвольно скользнул вниз, к ноге.

— Ты куда собрался? — прошептал Рейн.

— По малой нужде.

— Хорошая идея, — усмехнулся Рейн. — Пожалуй, и я с тобой. — Он тоже вскочил, приблизился к Тыну. Остановился совсем рядом.

Посмотрели друг другу в глаза. Тыну — плохо скрывая настороженность, Рейн — весело, дружелюбно; опустил глаза на руки Тыну — они судорожно сжимали автомат. Под взглядом Рейна пальцы разжались, побежали к вороту рубахи, упали вниз.

— Ты чего? — озабоченно спросил Рейн. — Заболел?

— Душно, — прошептал Тыну. — Что-то душит в последнее время. Думаешь, эти болота даром проходят?

— Я знаю... — задумчиво протянул Рейн.

Они все шагали и шагали по лесу. Поначалу Рейн шел уверенно и легко, мельком поглядывая по сторонам, запоминая ориентиры. И вот сейчас что-то в этом бесконечном кружении по лесу стало беспокоить Рейна. Через несколько минут Рейн понял, в чем дело: они шли по кругу. Тыну кружил их по лесу, они уже были в этих местах, только чуть левее, и опять вернулись к исходной точке — с другой стороны. Рейн бросил короткий, скрытый взгляд на Тыну, повернулся к Юхану — бледному, измученному усталостью и потерей крови. Коротко скомандовал:

— Привал!

— Здесь? Почему здесь? Еще рано! — скрывая беспокойство, сказал Тыну.

— Юхан устал, — ответил Рейн.

— Его можно нести на плечах, — сказал Тыну. — Давай, Юхан, забирайся. — Он присел на корточки и подставил плечи.

— Не стоит, — сказал Рейн. И спросил, не спуская с Тыну пристального взгляда. — Еще долго идти?

— Не очень, — уклончиво пробормотал Тыну. — Уже совсем рядом.

— Так не к чему торопиться, — закончил Рейн. — До ночи успеем.

Тыну равнодушно пожал плечами и стал освобождать плечи от лямок рюкзака. Равно-

душие его было, однако, недолгим. Рейн дышать не лег, а начал кругами ходить вокруг лагеря, с каждым новым кругом увеличивая его радиус, — так, словно что-то искал. И чем сосредоточеннее Рейн делал это, тем мрачнее и беспокойнее следил за его движением Тыну. И когда, наконец, Рейн остановился вдалеке, присел на корточки, роясь в земле между деревьев, Тыну сделал стремительный бросок в глубь леса. Рейн догнал Тыну в два счета, сбил его с ног, так что подоспевшему великану Калеву осталось только подобрать оружие и скрутить ему руки.

Тыну тяжело дышал, разгоряченный борьбой, он потерял несколько пуговиц, ему оторвали рукав, и сейчас он стоял в окружении своих бывших спутников, одинокий, затравленный, злой.

— Ну что, Тыну, — спросил Рейн, неторопливо войдя в круг. — Что скажешь?

— Ничего не скажу! — выдохнул Тыну. — Тыну совсем не такой дурак, как тебе и Старика кажется. Думаешь, не знаю, откуда ты и эти, — усмехнулся, — «американцы»? Вчетвером сдавались в плен каким-то трем соплякам с самопалами — думаешь, нужен большой ум, чтоб понять это? Осечка вышла, своих пожалели. Чужих ты не жалеешь, — вдруг злорадно протянул Тыну, — Я тебя видел в деле. Что, теперь моя очередь? Ошибся, парень. Ошибся! Тыну не дурак, он понимает: пока он нужен, он живой. А он нужен, пока ты не дошел до базы! Ты до нее не дойдешь. И не из-за Старика! Мне плевать на Старика! И на тебя тоже!

— Успокойся, — властно сказал Рейн. — Успокойся.

Тыну умолк, судорожно глотая воздух пересохшими губами.

— Я капитан госбезопасности Рейн Тарме, — тихо произнес Рейн. — Я даю тебе слово офицера: ты будешь жить. А если мы возьмем Старика, через год будешь свободен.

— Я уже видел офицеров на своем веку, — зло рассмеялся Тыну. — Не дай бог тебе столько увидеть! А твое честное слово — дерьмо собачье. Мы не в карты играем. Проиграешь — умрешь, тебе это известно не хуже,

чем мне. Я тебе должен верить. А ты мне веришь? Ты же ночью с меня пистолет не спускаешь, даже когда я за штаны держусь!

— Развяжите его, — негромко приказал Рейн. Калев снял ремни, Тыну вынул из-за спины затекшие красные руки.

— Кому-то надо верить, — устало сказал Рейн.

— Я себе верю, — ответил Тыну.

— Это прекрасно, — вздохнул Рейн. Ты можешь вернуться к Старику. Но когда Старику узнает, что мы забрали «гостей», и всю группу Освальда и Лембита, а ты один уцелел, как ты думаешь, что он с тобой сделает? А он узнает про Освальда не позже, чем через неделю... Еще расскажи Старику, что привел меня и моих друзей сюда, это его развеяслит, — сказал Рейн. — Пусть идет... Иди... И передай Старику... Через две недели им всем конец... Всем... Я хотел сделать это тихо... без шума, стрельбы и лишней крови... Не вышло...

Тыну очумело посмотрел на Рейна, оглянулся. Калев и Андрес расступились, опустили автоматы. Дорога в лес была свободна.

— Стрелять будете, — прошептал Тыну. — В спину...

— Французы говорят, — вздохнул Рейн, — если человек глуп — это надолго. Пошли, — скомандовал он.

Они повернулись одновременно, по команде, оставив растерянного Тыну одного посреди леса.

Тыну вздрогнул, метнулся сначала следом, потом назад, в чащу.

Остановился. Медленно опустился на мягкий пушистый ковер мха. Сел. Склонил голову на колени. Застыл.

Рейн и его друзья, не оглядываясь, шли по лесной дороге, назад, домой. Рейн был мрачен. Все молчали, методично отмеряя, шаг за шагом, пространство, пока принадлежащее Старику.

— Привет! — услышали они вдруг насмешливый голос. — Далеко идем?

Лесное дерево будто раздвоилось. От его ствола отделился высокий, гибкий челове-

ский побег и неторопливо шагнул навстречу Рейну.

Сандер оказался младшим офицером эстонской армии времен буржуазной республики. В форме, при всех регалиях. Хромовые сапоги щегольски поблескивали, наводя на мысль, что их хозяин по лесу не бродит и глину на полях не месит.

Они стояли вшестером: четверка «гостей», Рейн и Маргус. Тыну — и это было самой важной причиной их общей тревоги — ушел с Анти, весело болтая, и от его возвращения теперь зависело все: жизнь, успех операции. И потому ручки автоматов в руках Рейна и его друзей основательно вспотели.

Сандер пришел один, без Тыну. Рейн внимательно вгляделся ему в лицо — благо ситуация была подходящая: они знакомились — пытаюсь определить, что кроется за этим слегка аффектированным дружелюбием. Желание усыпить бдительность и разоружить или доверие?

Сандер вел себя естественно, автомат держал за спиной. Тем не менее разговор начал твердо:

— Попрошу отдать оружие. Мы его вам вернем тотчас после разговора. Вы люди с другой планеты, поймите нас: мы живем в мире смертельного риска, засад и провокаций.

Рейн улыбнулся, протянул автомат. Вынул из кармана брюк пистолет, отдал вслед за автоматом. Добавил:

— У нас раненый. Надо бы его уложить.

— Кто? — спросил Сандер.

— Какие-то в форме, — сказал Юхан. — Мы чуть не влипли.

— Сейчас придем, — ответил Сандер. — Буквально несколько минут.

Они оставались безоружными. Анти и Маргус набили карманы пистолетами, увесили плечи автоматами, и все пошли к бункеру, стараясь идти след в след.

Бункер им поначалу не показали. Молодой человек, встретивший их на дороге, — его звали Маргусом — остался с ними, его друг Анти ушел ненадолго и минут через пятнадцать вернулся с Сандером.

Сандер остановился. Кругом шумел лес, густой, дикий, заваленный буреломом, пропитанный сыростью, обильно поросший мхом и плесенью. Никаких следов жилья и в помине не было. Сандер огляделся, постучал прикладом автомата о ствол дерева. И вдруг прямо у его ног поднялся прямоугольник земли — вместе с травой, дерном и росшим на ней кустом. Это была крышка, прикрывавшая лаз в бункер. Сандер хозяйским жестом пригласил к лазу. Первым пошел Калев. Он исчез под землей, позвал оттуда раненого Юхана, помог ему спуститься.

Последним полез Сандер.

Затем крышка бункера осторожно, аккуратно вернулась на свое место — и опять ничего не напоминало о людях в этом глухом уголке леса.

Глаза долго привыкают к темноте. Низкая, в человеческий рост, земляная нора, напоминающая погреб. Потолок грубо обшит досками. В доски упираются бревна-опоры. Внутри колоннады опор — нары, устланные соломой. Посредине стол, врытый в землю, на столе керосиновая лампа.

Лица заросшие, небритые, глаза, подернутые пьяной пеленой. Тени от лампы мечутся по лицам, то скрывают их, то вырывают из темноты: ухмылку, оскал зубов, насмешливый неподвижный глаз.

— Долго же вы летели, — сказал мрачно Сандер.

— Мы — люди подневольные, — ответил Рейн. — Штаб решает, не мы.

— Штаб? — переспросил Сандер.

— Ага, — подтвердил Рейн. — Штаб освободительной армии.

— Мы дышим, как мухи, — хмыкнул Сандер. — А они портфели делят. Хорошо! Новинки современной стратегии. Штаб в пяти тысячах километров от армии! Управление посредством спиритизма! — Ему было весело, он смеялся.

— Ладно, — сказал Рейн. — Мы-то тут при чем? Мы ведь здесь, а не там. — И стал выкладывать на стол продукты: тушенку, виски, яичный порошок, яблочный джем. Рас-

крашенные консервные коробки сверкали, как елочные игрушки.

Сандер весело болтал, балагурил, вскрывал финским ножом консервы, а глаза его то и дело останавливались на мгновение: то на руках гостей, то на ручных часах, то на вынутых из карманов сигаретах. Это была разведка — тщательная, ни на секунду не прекращающаяся разведка — Рейн это чувствовал. Как наливаєшь виски, как пьешь, как прикуриваешь, какие у тебя руки, стрижка волос — все, все он видел и запоминал, этот дружелюбный малый по имени Сандер.

Думать ни о чем постороннем, даже самом важном, сейчас было нельзя. Эти минуты — первые, главные решали почти все. Важно было не промахнуться, не допустить ошибки — и потому свое внимание Рейн отдал столу, беседе, Сандеру. И тем не менее одна мысль неотступно преследовала его: где Тыну? Углы бункера скрылись в тени нар, отсюда, от стола, углы не просматривались, возможно, Тыну сидел там. Как разыскать его, увидеть его глаза? И, точно услышав зов Рейна, Тыну вдруг вынырнул из темноты, подошел к столу с алюминиевой солдатской кружкой, наполнил ее виски до краев, захлебываясь стал пить. Рейн не смотрел впрямую, но хорошо видел потное багровое лицо, струйку виски, сбегаящую с уголка губ на подбородок. Кружка опустела, Тыну хлопнул ею о стол, потянулся к бутылке второй раз. Руку перехватил Маргус. Сказал равнодушно:

— Перебьешься. Самогону навалом. Нечего деликатесы переводить.

Тыну не ответил, взял бутылку с самогоном, опять налил полную кружку. Опять исчез в темноте.

— Ты чего это? — мягко, вкрадчиво, по-кошачьи спросил Сандер. — Стрелять много пришлось?

— Нет, — сказал Тыну.

— Чем же это Лембит тебя так расстроил?

— Ничем он меня не расстроил. Что, выпить нельзя?

— На здоровье. Как он там поживает? Не шатается под ним?

— Не жаловался.

— Почему ты пришел вместо Антса, не спрашивал?

— Я сказал, что Антса взяли на агитпункте.

— Кто нас продал на агитпункте, он не знает?

— Ничего не говорил...

— Ну, пей, пей.. Что, страшно рядом с красными ходить?

— Сходи, узнаешь, — ответил Тыну.

Сандер расхохотался.

Рейн мельком оглядел друзей: все сидели с прежней невозмутимостью, только Кристьян вдруг попросил закурить — Кристьян, никогда в жизни не куривший! Рейн усмехнулся, перевел глаза на Сандера.

— Кто из вас кто? — спросил Сандер.

— Юхан врач, — сказал Рейн.

— Не повезло парню, — вздохнул Сандер.

— Калев — радист. Андрес — учитель.

Кристьян — взрывник. Деньги, рация, медикаменты в ящиках. Командир — я. Вот мои полномочия.

Рейн вспорол рукав, вынул шелковый лоскуток, протянул Сандеру. Это был документ, подписанный и заверенный печатью штаба освободительной армии.

— Теперь о Старике, — сказал Рейн. — Есть кое-какие гостинцы и для него.

— Я отвезу, — сказал Сандер.

— Я их передам лично, — ответил Рейн. — Я хочу говорить с ним.

— Я все передам, — еще раз вкрадчиво повторил Сандер.

— Мне не нужны посредники, — решительно сказал Рейн. — Я не для того летел пять тысяч километров.

— Старик далеко... — задумчиво произнес Сандер. — Я не могу решить сам... Это он решит... Кого он хочет видеть..

— Мы подождем, — спокойно согласился Рейн. — Я могу здесь развернуть рацию? Я должен доложить прибытие.

— Это тоже... решит Старик... — ответил Сандер.

Напускная веселость вдруг разом слетела с него, он внимательно присмотрелся к Рейну, спрятал в карман шелковый лоскуток — и тут же вернулся в прежнее расположение духа.

— Поживите, — улыбнулся он. — Подышите воздухом родной Эстонии. Небось соскучились?

— Уже надышались, — сказал Юхан, поморщился, передвинул поудобнее раненую ногу.

Проснулись все связанными. Лежали рядом друг с другом, скрученные по рукам и ногам, так что теперь шевельнуться нельзя было, — будто коконы шелкопряда. Веревки не пожалели; она оплетала их от плеч до щиколоток, врезалась в мышцы, сдавливая кости.

Рейн сначала не сообразил, что произошло, дернулся, попытался сбросить путы, понял — работа профессиональная, утих, повернул голову в обе стороны — ребята не спали так же, как и он, встревоженно, но без страха ожидая, чем все кончится.

— Как спалось? — дружелюбно осведомился Сандер. — Хорошие у меня мальчики, не правда ли? Запеленали, как новорожденных — и так нежно, хотя бы кого разбудили. От этого проклятого пойла башка разболелась, — он сбросил со стола пустую бутылку из-под виски, сел. Угрюмо выложил на стол сжатые кулаки. Опять вскочил, подбежал к нарам, нагнулся к Рейну, упершись головой о нары второго яруса.

— Так вот что, мои дорогие! За деньги, рацию, медикаменты — спасибо. А теперь слушайте. Мне на вашу дорогую Америку — наплевать! Подумаешь, прислали четырех болтунов. Мне четыреста тысяч надо, тогда я буду с вами разговаривать! А сейчас вы для меня никто! Дерьмо в проруби! Вы что думали? Командовать нами летели? Мне командиры не нужны. Мне солдаты нужны! Вот так! И ты, — сунул кулак в лицо Рейну, — распоряжаться здесь не будешь! Это я решу — идти тебе к Старiku или нет! Понял?

— Я доложу, — сказал Рейн.

— Кому? — крикнул Сандер. — Кому доложишь? Ты про свои теплые клозеты забудь! Здесь мне докладывают, понял? Мне! А Старик мне верит. А не тебе. Ты ведь чекист! Красный! Я тебя пристрелю, как собаку! И так доложу Старiku. Думаешь, он пойдет проверять? Пойдет? Не пойдет! Ему своя шкура дороже всей американской армии! А? Видишь,

как все получается? Ты начальник — я дурак, я начальник — ты дурак! — Он опять расхохотался, довольный. Видно, случаи ощутить свою власть в последнее время выпадали не часто, и он наслаждался тем, что кричал, унижал, пугал.

Он замолчал, прошелся вокруг стола, щелкая костяшками пальцев.

— Так что вот, — закончил Сандер. — От вас до бога теперь, как от бога до нас. Придется слушать архангелов. Мы идем сейчас брать агитпункт. Вы пойдете с нами. В Эстонии объявлена великая демократия, скоро выборы. Надо им помочь организовать избирательную кампанию. Заодно увидим, чего вы стоите в деле, наши заокеанские генералы! Нет возражений?

— Есть, — вздохнул Рейн. — На таких условиях мы не работаем. Мы — армия, а не воровской притон. Или мы признаем дисциплину, или мы ставим себя вне закона.

Бункер был пуст. Кроме Сандера, в нем остался только Маргус, все остальные поднялись наружу — глотнуть воздуха, наверху наступила ночь.

— Мы, значит, воровской притон, — покачал головой Сандер. — Пять лет кормили здесь вшей и не знали, кто мы есть. А теперь — спасибо, прилетели высокие господа, открыли нам глаза. Низкий вам поклон.

Он согнулся в три погибели, после чего рывком выпрямился и заорал:

— Анти! Тыну! Ко мне! В озеро их. Всех. Без разговоров.

Озеро открылось неожиданно — маленькое, поросшее камышами — словно лес расступился на секунду, чтобы посмотреть на себя в зеркало, да так и замер.

Положение было безнадежное. Рейн мучительно искал из него выход и не находил. А ведь, казалось, и он, и те, кто послал его на это дело, учли почти все, что можно было предугадать, предвидеть.

Озеро надвигалось.

Анти притащил камни — не очень большие, но больших и не требовалось для связанных по рукам людей.

Анти и Тыну надели на каждый камень петлю, другой конец веревки повязали на шеи пленников. Анти был весел, словно наслаждался работой. Тыну прятал глаза, торопился, потом все-таки взглянул, уходя, на Рейна. Странно так взглянул, словно недоумевал, не понимал чего-то, хотел спросить — и не решился.

— Дай покурить, — прохрипел Рейн.

Тыну испуганно оглянулся на Сандера, тот презрительно кивнул. Тыну вытащил сигарету, сунул ее в губы Рейну, дрожащими руками стал зажигать спички. Спички ломались, гасли, Рейн терпеливо ждал. Спичка, наконец, загорелась. Прикурил, посмотрел на товарищей. Те были недвижимы. Только Андрес усмехнулся и сказал:

— Я же говорил... начинать дела на кладбище... плохая примета.

— Ну что? — крикнул Сандер. — Не передумали?

— Пока нет, — сказал Рейн.

— Хватит курить. Привет Америке. Топайте! — и он дал очередь из автомата. Пули ударились в песок у самых ног Рейна, заставляя его пятиться, идти в воду.

— Пошли-пошли! — крикнул Сандер. — Не смущайтесь. Дно хорошее. Идти недалеко.

Они медленно поплыли в воду. Вода была теплая, ласковая. Обняла щиколотки, вкрадчиво поползла вверх по ногам, ласково коснулась живота, лизнула грудь.

Время от времени вода у самого лица вскипала от пуль, заставляя отшатнуться, уйти туда, где резко наклонялось и уходило из-под ног дно озера.

Вода тронула подбородки у тех, кто был поменьше ростом — Кристьяна и Андреса. Только гигант Калев возвышался над водой грудью и плечами.

Остановились. Вода опять закипела от выстрелов — Сандер развлекался.

— Послушай, Сандер, — крикнул Рейн.

— Да или нет? — крикнул в ответ Сандер.

— Есть разговор, — крикнул Рейн.

— Да или нет? — повторил Сандер.

— Что ты выиграешь, если утопишь нас? — спросил Рейн.

— А что я проиграю? — рассмеялся Сандер.

— Это ты можешь узнать от меня, — сказал Рейн.

— Говори!

— С глазу на глаз.

— Нет времени.

— Как знаешь.

— Ладно, выходи. Только быстро.

Рейн медленно пошел из воды. Он шел медленно совсем не потому, что презирал смерть или хотел что-то доказать себе или Сандеру. Он просто выигрывал время — время для работы мозга. Ибо он шел из воды и не знал, что говорить. Он чувствовал, что эти необходимые слова где-то рядом — их немного, всего два или три, надо найти их, и все перевернется, переменится...

— Пусть меня развяжут, — сказал он. — Так я говорить не буду. Я без оружия, чего ты боишься?

Сандер махнул рукой, Маргус кинулся развязывать веревки. Мокрые узлы не давались, Маргус возился с ними довольно долго, потом ему надоело, он разрезал их ножом.

Четыре человеческих головы покорно чернели над поверхностью озера.

Рейн освободил руки, сжал и разжал пальцы. Вопросительно посмотрел на Сандера.

Сандер еще раз властно махнул рукой, Маргус оставил их наедине, побежал вверх по берегу, туда, где, рассеявшись между деревьями, стояли «лесовики».

И этот последний жест — властный, капризный, самоуверенный, сказал Рейну все. Те два или три нужных слова, спасительных, отчаянно необходимых. Они могли оказаться пустышкой, фальшивкой, но в них была надежда. Единственная. Последняя.

— Ну? — сказал Сандер.

— В других отрядах есть передатчики?

— Нет.

— Значит, я один знаю, чего хочет штаб освободительной армии, — сказал Рейн.

— Я уже сказал... — лениво произнес Сандер.

— Не торопись, — властно перебил его Рейн. — Если я и моя группа останемся в живых, я скажу — и все отряды мне поверят,

ты это знаешь, — что командование освободительной армии... — Рейн замолчал, словно взвешивая каждое слово, которое должен произнести, и, не сводя с Сандера глаз, закончил: — что командование освободительной армии смещает Старика и назначает тебя руководителем движения в Эстонии.

Рейн замолчал, покосился на рубашку, собрал в комок рукав, отжал воду. Принялся за другой рукав, перешел к животу, брюкам. Тоненько звеня, струйки воды уходили в песок.

Сандер скульптурно застыл, чуть покачиваясь на длинных тонких ногах. Улыбка — надменная, жадная и трусливая одновременно — блуждала по его лицу, как отсвет пожара.

— А Старик?... — прохрипел он, вдруг потеряв голос, закашлялся, тревожно оглянулся, нет ли кого поблизости.

— Старика уберем вместе, — равнодушно обронил Рейн, не отрываясь от выжимания штанин. — Потом соберем командиров, я им объявлю о твоём назначении.

— Скажи им, — Сандер вдруг заговорил тихо, почти шепотом. Так говорят люди, которых обязаны услышать. — Скажи им, пусть выходят из воды... И добавил: — Рано или поздно... это должно было случиться... Старик зажрался.. Мы в крови захлебываемся, в крови и дерьме... Нас к кресту приколачивают... А он... золотые погоны примеряет... Чистенький... Ты увидишь, какой он чистенький... Красавчик...

К бункеру возвращались беспорядочной толпой.

Недавние конвоиры обнимали, весело хлопали по плечу недавних пленников.

— В лесу иначе пропадешь! — Маргус явно испытывал расположение к Калеву. Они шли рядом, два белокурых гиганта, похожих, как родные братья. — Поставь себя на мое место, а? Ну поставь!

— Поставил, — хмыкнул Калев.

— Ну и что? — осведомился Маргус.

— Тебя уже хоронят, — сказал Калев.

Маргус довольно расхохотался.

В бункер спускались по одному, рылись

каждый в своем углу, доставая сухие вещи для людей Рейна.

Рейн и Сандер появились последними.

В правой части бункера имелась ниша, комнатка размером два на два метра. В обычное время нишу от бункера отделяла ситцевая занавеска. Там, в нише, жил Сандер — это была одна из немногих бытовых привилегий, доступных ему.

Сейчас рядом с занавеской в позе заправского громилы — рукава засучены, ворот гимнастерки расстегнут, автомат на животе, руки сложены на груди, ноги широко расставлены — стоял Анти и, умирая от счастливого нетерпения, скалил зубы.

— Ты чего? — удивился Сандер.

— Сюрприз! — ухмыльнулся Анти.

— Какой еще сюрприз? — нахмурился Сандер. Он любил шутить сам, но не терпел чужих шуток.

— Еще один десант оттуда! — Анти многозначительно махнул головой куда-то вверх. — Скоро откроем второй фронт.

Он откинул занавеску. На командирских нарах сидели четверо связанных мужчин с повязками на глазах.

— Вы командир? — спросил один из них. — Прикажите освободить нас. У меня мандат, подписанный начальником штаба освободительной армии.

Рейн, не успевший сменить мокрую рубашку, стремительно расталкивая «лесовиков», бросился к нише. Сандер остановил его. Кивнул Маргусу. Маргус развязал пленника. Тот нервно сдернул с глаз повязку. Презрительно оглядел собравшихся перед ним людей, вспорол рукав рубашки, вынул шелковый лоскуток, подал Маргусу. Маргус передал его Сандеру. Сандер небрежно осмотрел лоскуток, полез в карман, вынул точно такой же, привезенный Рейном, сравнил. Долго смотрел на лоскутки, словно взвешивая, какой перетянет.

— Меня зовут Лаури, капитан Лаури. Кадровый офицер. Там все написано, — сказал пленник. — Мы должны были прилететь двадцать третьего, но мы боялись, что наши радиogramмы перехватываются, и вылетели на четыре дня раньше, девятнадцатого. Мы ждали

связного у Медвежьего озера. Двадцатого там появились красные, примерно рота солдат. Спаслись чудом. Наверное, потому, что они ждали нас сверху. А мы были рядом в кустах. Ушли мы оттуда ночью в город. Нас приютил мой старый друг, аптекарь Липп. Я его послал на явочную квартиру к Лембиту. Лембита не было дома, а в квартире ошивались какие-то подозрительные типы. Матти Липпа они не тронули — безобидный старичок, порол какую-то галиматью о Дерптском университете. Тогда мы решили искать вас — вот уже третий день бродим по лесу. Ваш разведчик наткнулся на нас, мы сдали ему оружие, он привел нас сюда. Вот и вся история.

— Так-ак, — протянул Сандер. Вдруг толкнул навстречу Лаури Рейна и вкрадчиво спросил:

— Знаешь его?

Лаури внимательно осмотрел Рейна. Отрицательно покачал головой.

— А знаешь, кто это? — спросил Сандер. И тут же ответил: — Тоже спустился с неба. Вчера. И такую же тряпочку имеет. С печатью. Как же ты его не знаешь?

— У меня нет знакомых чекистов, — сказал Лаури.

— Что скажешь, Рейн? — обернулся Сандер.

— Утопи и тех и других. Будет спокойнее жить.

— Шутишь? — осведомился Сандер.

— Серьезно говорить не о чем, — сказал Рейн. — По-моему, все ясно.

— Что тебе ясно? — сказал Лаури. — Объясни. Пусть всем станет ясно.

— Ты прилетел не в срок, — сказал Рейн. — Тебя почему-то не встретили люди Лембита. Впервые очутившись в послевоенной Эстонии, ты спокойно добрался до леса, а мы пришли с кровью. Мы, которых провожал Тыну.

— Тыну! — спросил Сандер. — Ты их встретил у Медвежьего озера?

— Да. Я сам видел, как они спускались на парашютах. — Тыну говорил святую правду: он действительно это видел.

Сандер вопросительно посмотрел на Лаури. Сказал:

— Я хорошо его знаю.

— Значит, ты ошибаешься, — сказал Лаури. — Они его купили.

— Полегче на поворотах, — разозлился Сандер. — Я его видел в деле.

— Вы не верите нам, — сказал Лаури. — Я прошу дать мне возможность связаться со штабом по рации. Вам подтвердят мои полномочия. Мы все бросили, кроме рации — она с собой. Мы знали, что вы без связи.

— Покажите рацию! — чему-то вдруг обрадовался Сандер. Он подошел к радиопередатчику, долго его осматривал, велел принести радиопередатчик Рейна. Передатчики были похожи, как близнецы, — даже одного года выпуска.

— Итак, мы выходим на связь? — спросил Лаури.

— Этот номер не пройдет, — вмешался Рейн — Мы не знаем шифра. Вы свяжетесь с Москвой, и через три часа нас всех возьмут.

— Я свяжусь с Москвой? — крикнул Лаури.

— Зачем так нервничать, — спокойно произнес Рейн. — Ведь мы среди своих? Зачем же так нервничать? — Рейн бросил короткий взгляд на Сандера и понял, что попал в цель. Сандер посмотрел на Лаури с явным недоброжелательством.

— Тогда отведите меня к Старiku. Он знает меня. Мы вместе учились в школе.

— Что это докажет? — усмехнулся Рейн. — С тех пор утекло много воды.

— Вот что, — вдруг проговорил Сандер. — Ты извини, Рейн... придется тебе посидеть в уголке вместе с ними...

Он замолчал. Из-за его спины вышли Анти и Маргус, лениво качнули автоматами: просим.

Рейн настороженно переглянулся с Калевом и Андресом, пошел в угол бункера. Кристьян, Андрес, Калев двинулись за ним. Последним хромал Юхан.

Они уселись на нары, безоружные, лицом к лицу с такой же безоружной четверкой «гостей». Наступила тишина.

— Маргус, дорогой, — прошептал Сандер. — Сходи-ка, посмотри, какживает Лембит. Осторожненько, да сам не ходи, дай девочке конфету, пусть она сходит, понял? — шепот,

полный скрытой угрозы, растекался по бункеру. — Сколько времени на это надо?

— Четыре часа, — сказал Маргус. — Если повезет с поездом.

— Через четыре часа мы все и узнаем, — засмеялся Сандер. Иди, дорогой. Торопись. Кто тебя здесь будет очень ждать. Он обвел глазами обе группы: и Рейна и Лаури. Лаури кипел от негодования и ненависти. Рейн... лег спать.

Сандер удовлетворенно хмыкнул и кивнул Маргусу. Тот деловито проверил обоймы пистолета, попрощался, полез вон из бункера.

Наверху он отошел в ближайший сосновый подлесок, посмотрел на часы и спокойно завалился спать.

Анти с автоматом в руках держал на прицеле пленников. Сандер развлекался преферансом. Место за столом он выбрал подходящее, с него обе группы просматривались как на ладони.

Игра шла вдохновенно: похоже, Сандер любил острые ситуации, подобные той, что сложилась в бункере.

— Не скучаете? — насмешливо спросил Сандер. — Может, подбросить колоду карт?

— Спасибо, отозвался Лаури. — Нам очень весело.

— Весело — так весело! — добродушно согласился Сандер. И, не сводя с пленников глаз, провозгласил: — Чего играть на интерес?! Через четыре часа придется пострелять. Кто проиграет, тот стреляет. Идет?

За столом не возражали.

— Только, чур, не жульничать! — угрожающе добавил Сандер и посмотрел на партнеров. — А то я чувствую, некоторым очень хочется пострелять? Играем честно!

Разбежались по столу «валеты», дамы, «тузы». Придирчиво проверялись взятки, подсчитывались очки.

Тыну сидел на крайних нарах, у самого выхода. Оружие у него вежливо отобрал. — на всякий случай, — как только оба «десанта» отправили в угол бункера, под арест. Но почему-то оставили на свободе, ограниченной земляными стенами бункера.

— Тыну, — приказал Сандер. — Я забыл спросить. Ты сам разговаривал с Лембитом? Или, может, его не было дома. — И почему-то посмотрел не на Тыну, а на Лаури.

— Сам, — сказал Тыну.

Лаури зло прищурился. Сандер заметил, довольно усмехнулся.

— Слушай, Сандер, — Тыну говорил, будто теряя слова и мучаясь от их бесконечных поисков. — Сандер... Город есть город... Маргус может не вернуться. Через четыре часа... Мало ли что случится... Может влипнуть... Ты бы видел, сколько красных в поезде... и на вокзале... Куда ни глянешь...

— Вернется, — уверенно ухмыльнулся Сандер, и опять покосился на пленников. — Вернется, Тыну. Я ручаюсь! Чего зря переживать? Подождем! Уже немного осталось!

Сандер проиграл. Двое «лесовиков» — те, что выиграли, бросили карты, начали «подбивать бабки».

— С вас пятнадцать долларов, господин Сандер, — хихикнул один.

— Сейчас отдам, одолжу у гостей, — ответил Сандер. Встал, полез наверх, в лес. Через несколько минут вернулся.

Партнеры Сандера по преферансу флегматично набивали патронами запасные обоймы.

Прошло ровно четыре часа. Рейн по-прежнему спал. Его товарищи сидели, прислонившись друг к другу.

— Закурить можно? — спросил Лаури.

— Здесь никудышная вентиляция, — вежливо ответил Сандер. — Уж придется потерпеть.

— Выпустите наверх с кем-нибудь из ваших. Не убегу.

— Валяй! — Обвел глазами лесовиков, в очередной раз обрадовался собственному остроумию. — Тыну! Проводи гостя! От тебя, я думаю, он не убежит? И ты от него тоже.

— У меня нет оружия, — сказал Тыну.

— Ты его зубами, если что. Зубами! — рассмеялся Сандер. В бункере засмеялись. Сандер добавил вдогонку: — Смотри, зубы не сломай!

Лаури вернулся довольно быстро. Один, без Тыну.

— Накурился? — спросил Сандер. — А телохранитель где?

— Докуривает.

Сандер помрачнел, кивнул Анти — тот быстро пошел к выходу. Выйти ему помешал Маргус — его сапоги появились на лестнице. Маргус спустился вниз. Анти поднялся вверх, за Тыну.

Сандер сидел спиной к Маргусу, но его появление почувствовал сразу по лицам пленников. Все они — и люди Рейна, и люди Лаури — невольно подались навстречу Маргусу. Тревожное ожидание заполнило сумерки бункера.

Только Рейн по-прежнему спал.

— Разбудите его... — неторопливо сказал Сандер, с интересом наблюдая за Рейном: он не верил, что Рейн спит. Однако Рейн действительно спал. Андрес тронул его за плечо, Рейн мгновенно поднялся, протер красные со сна глаза.

— Что? — спросил с искренним удивлением. Увидел Маргуса. — А... вернулся.

Недоверие на лице Сандера сменилось искренним восхищением. Ему нравились смелые люди. Даже если они — враги. Смелость — это была одна из заповедей в той библии, которую он исповедовал.

— Лембита нет, — сказал Маргус. — Уже давно. Квартира заперта. Его взяли недели две назад. Узнал у соседей.

Ни одна жилка не дрогнула в лице Рейна. Даже наоборот — он будто чему-то обрадовался, услышав слова «две недели назад».

Калев, Андрес и Юхан переглянулись с Рейном. Коротко, равнодушно. Но этого было достаточно, его уверенность передалась им.

— Вот, — сказал Сандер. — Все и выяснилось. Спасибо, Маргус. — Он повернулся к «лесовикам» и как-то странно проговорил: — Отдай оружие... Этим. — Он кивнул на Лаури и его людей.

Им вернули автоматы. Лаури был возбужден, радости не скрывал. Подошел к Сандеру, наклонил голову, щелкнул каблуками в знак признательности.

— Этих, значит, будем убирать, — вздохнул Сандер, и посмотрел на Рейна. Он неторопливо застегивал рубашку на груди.

— Где Тыну? — тихо спросил Сандер. — Я же велел не выпускать его.

— Тыну... там... — сказал Анти. Он уже давно стоял позади всех, у входа. Видимо, вошел давно, но не подавал голоса, пока говорил Сандер.

— Где... «там»? — брезгливо переспросил Сандер. — Что такое «там»? Разве я разрешил ему быть там?

— Он повесился, — сказал Анти. — На ремне от брюк.

— Что?! — крикнул Сандер и бросился к выходу.

«Лесовики» кинулись за ним.

Они выбрались наверх, оставив Рейна и его людей одних в бункере. Слышно было, как поверху протопали два десятка сапог, удаляясь от бункера, — туда, где искал и нашел последнее пристанище Тыну. Крышка бункера захлопнулась.

— Останешься здесь! — слышался наверху голос Маргуса.

— Что я, хуже других? — раздался ответ.

— Дурак! Если они сбегут, Сандер башку оторвет!

— При чем тут я?

— Ты последний! — удаляясь, крикнул Маргус.

— Это была ошибка, Рейн, — прошептал Кристьян. — Нельзя было идти сюда, не взяв их десант.

— Я не знал, когда они прилетят. Думал вовремя или позже. Никак не мог предположить, что раньше, до назначенной встречи.

— Надо было предусмотреть этот вариант, — прошептал Кристьян. — Ты поступил просто неграмотно. Ты — профессионал и пошел на такой риск.

— Каждый день — чья-то жизнь. Из-за угла, из лесу, из темноты кто-то получает пулю. Ты можешь прийти к нему, умирающему, и сказать: извини, друг, я не мог тебя спасти, потому что побоялся риска?

— Не побоялся, — сказал Кристьян. — И что в результате? Пять новых трупов? Для этого мы прошли войну и выжили?

— Мы пока еще живем, — сказал Рейн.

— У люка один человек, — прошептал

Кристьян. — Это последняя возможность! Мы свернем ему шею в два счета. Пошли, может, хоть кто-нибудь останется в живых!

— Он перебьет нас, как кроликов, — вздохнул Калев.

— Обидно, — прошептал Кристьян... Сейчас, когда все кончилось... Погибнуть... Как кролики в клетке...

— Мы пока еще живем, — упрямо повторил Рейн. — Он сказал, что Лембита взяли две недели назад. Это ложь. Я сам брал Лембита в прошлую субботу. Тут что-то не так. Тут что-то не так...

Рейн не успел договорить.

Крышка люка откинулась, в бункер спустился Сандер.

Один. С автоматом в руках.

— Вот и все, голубчики, — сказал он. — Все. Тыну висит. На самом деле висит. Как рождественская колбаска. Сдали нервы у дурачка. А почему? Почему у него сдали нервы? — Он задумчиво спросил и так же задумчиво ответил. — Боялся возвращения Маргуса. Потому что Лембита не видел и привел красных. Вас. Вас, голубчиков.

— Ты напрасно не послал Маргуса к Лембиту, — медленно, по слогам, выделяя каждое слово, сказал Рейн.

— Что? — нервно выкрикнул Сандер. — Кто тебе это сказал?

— Ты напрасно не послал Маргуса к Лембиту, — повторил Рейн. — Ты потерял время. И все твои догадки о нервах Тыну — дерьмо. Ему нечего было бояться. Он не повесился. Его повесил этот... Лаури... когда выходил курить. Это твоя ошибка, Сандер. Лаури профессионал, а твой Тыну — деревенский парень, было ошибкой отдавать его в руки Лаури. Это первая ошибка, Сандер. Вторая — ты потерял время. Надо было действительно послать Маргуса к Лембиту, а не испытывать наши нервы. Если четверо чекистов здесь, значит, где-то рядом ждут сигнала солдаты. Надо уходить, чем быстрее, тем лучше.

— Если ты чекист, — неожиданно прохрипел Сандер, — в ЧК работают дьяволы. Я pošлю Маргуса к Лембиту, pošлю. Маргус — это не идиот Тыну, он разберется, что к чему.

— Пошли... — спокойно согласился Рейн. — И пусть передаст: Рейн просит письменно подтвердить состав и прибытие группы.

— Плевать мне на ваши бумаги, — сказал Сандер. — Пусть он увидит Лембита! Он разберется.

Сандер застыл. Нестерпимо долго буравил Рейна глазами, будто пытался проникнуть в его закрытый для всех непостижимый мозг.

— Станный ты все-таки какой-то, — прошептал он наконец. — Не могу я тебя ухватить, ускользаешь, как рыба... из мокрых рук... Послушай... тебе не страшно быть умнее меня?

— Страшно, — устало вздохнул Рейн, — Но ты не оставляешь выбора.

— Это верно, — довольно улыбнулся Сандер. — Я умею выжимать из людей все, на что они способны.

— Значит, ты умней меня, — сказал Рейн. — Я умею выжимать только самого себя...

Еще один поединок со смертью — уже который по счету за последние три дня — был выигран. Маргус ушел в город. Значит, еще полдня выиграно у Сандера. Рейн впервые подумал, как бесконечно длинна человеческая жизнь, если полдня — это почти вечность. Рейну вдруг отчаянно захотелось все бросить, остаться одному в этом теплом ягодном лесу, лечь на спину, смотреть в небо и думать о вечности. О вечности, которая прикасается к нам ветвями деревьев и листьями травы, а мы проходим мимо, не замечая.

Группа Сандера снялась с места. Собрались быстро, с лихорадочной поспешностью. Брошенный бункер затаился под землей, пустой, никому не нужный — зарастать травой, корнями деревьев, как тайна, единственный хозяин которой умер.

И только висевший неподалеку в березняке Тыну еще напоминал об этой, похороненной в лесу тайне. Тыну висел на брючном ремне, жалкий, одинокий, безоружный. Уходя, его обыскали — на всякий случай, — вывернули карманы. Разноцветные детские леденцы на палочках, облепленные табаком и сухими сосновыми иглами, валялись на земле. Тыну так и не успел съесть их.

Его зарыли в землю, неглубоко, наспех, не оставив знака. И только разноцветные леденцовые петушки рядом с могилой напоминали о том, что здесь лежит человек.

Бежали по лесу. Впереди Сандер и его люди, потом группа Лаури, потом люди Сандера, за ними Рейн с товарищами. Раненый Юхан выбился из сил, его почти несли на плечах Калев и Кристьян. Они отставали все больше.

Бежали давно и долго. Сил оставалось все меньше, автоматы и вещмешки с каждым шагом становились тяжелее и тяжелее, пот разъедал глаза.

— У одних на могилах кресты, — вздохнул Андрес, — у других — звезды. У третьих — петушки из патоки. Интересно, что нам поставят... господа потомки.

— У меня, — сказал Калев, — на этот счет грандиозная идея. Я бы хотел на свою могилу поставить патефон с пластинкой. Чтоб целый день напролет какое-нибудь знойное «Криминал-танго» играло. Как на танцах. А то больно скучно лежать.

— Я тебе подарю патефон, — хмыкнул Кристьян.

— Рейн, — ответил Калев. — Как тебе нравится этот мешок гнилой картошки? Он непременно хочет пережить нас всех. А зачем? Слушай, Кристьян, когда мы все умрем, тебе же станет ужасно скучно! А?

— Сейчас мне очень весело, — вздохнул Кристьян. — Ты знаешь, с чем этот Маргус вернется из города?

— Нет, — неожиданно серьезно ответил Калев.

— И я — нет! — пронзительно выкрикнул Кристьян. — А он, — Кристьян кивнул на спину бегущего впереди Рейна, — думаешь, он знает? Так чего ты веселишься, дурак?!

— Могу заплакать, что изменится? — спросил Калев.

— Маргус — не дурачок Тыну! — выдохнул Кристьян. — Его голыми руками не возьмешь.

— А его голыми и не будут брать, — прошептал Рейн. — Ты не беспокойся. С руками будет все в порядке.

— Гениальная операция, — сказал Кристьян.
— Получишь генеральские погоны. Если вернешься.

Рейн остановился. Снял с пояса флягу. Добродушно спросил:

— Пить хочешь?

— Хочу, — сказал Кристьян.

— Пей, — улыбнулся Рейн. — Вкусно?

— Вкусно, — сказал Кристьян.

— Я тебя не узнаю, Кристьян, — сказал Рейн. — Ты не был таким тогда, в лесу. Что-то в тебе изменилось.

— Что?

— Не знаю. Как-то ты иначе смотришь на жизнь...

— Знаешь, — сказал Кристьян — с тех пор, как мы вышли из лесу, я все время думаю об одной вещи.

— Какой?

— Когда убиваешь... другого... что-то убиваешь в себе...

— А что же делать? — спросил Рейн.

— Не знаю, — сказал Кристьян.

— Ты можешь уйти домой, — сказал Рейн. И, помолчав, добавил: — Все могут уйти домой. Я буду убивать себя... сам.

Лес все не кончался.

Огромные разлапистые ели равнодушно наблюдали с высоты за цепочкой изнуренных людей.

— Они нас погубят, — крикнул Лаури. — Этот раненый еле плетется. Что мы с ними возимся? Почему у нас опять забрали оружие?

— Зачем тебе оружие? — насмешливо спросил Сандер. — Тебе же легче бежать. Плохо?

— Не веришь мне! — крикнул Лаури. — Не веришь! Не веришь!

— Не верю, — сказал Сандер. — Я никому не верю. Ну и что?

— Такие, как ты, погубят Эстонию, — горько произнес Лаури.

— Великое шведское королевство, бескрайняя Российская империя, непобедимый германский рейх не смогли победить Эстонию, а я, маленький человек Сандер, это сделаю? — рассмеялся Сандер. — И прекрасно! Наконец кон-

чится все. Мертвый эстонец — счастливый эстонец.

Добрались до болот. Вошли в мерзкую, содрогающуюся под ногами жижу, пошли по пояс в воде. Низкорослому Андресу пришлось хуже других — вода закрывала ему плечи. Его вещмешок взял Калев.

К утру добрались до сухой земли. Вымокли все до нитки, у самого края болота принялись разжигать хитрые охотничьи костры, дым от которых стелется по земле и уходит в лес.

Начали раздеваться, сушить одежду. Потом сели завтракать, азартно расправляясь с американской тушенкой. И вот здесь, улучив секундное расслабление людей Сандера, разомлевших у огня, опьяневших от пищи, поднял мятеж Лаури.

Они схватили Сандера, скрутили ему руки и закрылись им от автоматных стволов. Острая крышка консервной банки была прижата к горлу Сандера. Еще через секунду его автомат оказался в руках Лаури.

— Опустить автоматы, — крикнул Лаури. — Одно движение — и я стреляю! Нам нечего терять!

— Не стрелять! — морщась от боли, прокричал Сандер. — Чего ты хочешь, Лаури?

— Оружие, — сказал Лаури. — Верните нам автоматы. И отпустите на все четыре стороны.

— Это невозможно, — прохрипел Сандер, и в тот же миг маленькая, как рябиновая ягодка, капля крови выступила у него на горле рядом с консервной крышкой.

— Дурак, — прохрипел Сандер, — что делаешь? Вы же сейчас подохнете, как собаки!

— Ты — первый, — спокойно сказал Лаури.

— Сандер, — крикнул Анти. — Попробуй вырваться. Этой жестянкой на смерть не прирежут.

— Отдайте им оружие, — крикнул Сандер. — И пусть катятся.

— Начнется стрельба! — крикнул Анти. — А красные рядом. Мы уходим. Вырвешься, догонишь, мы пойдем на Липовую гору.

— Анти, — в отчаянии простонал Сандер. — Сукин сын...

— Ты бы сделал то же самое, Сандер, — спокойно ответил Анти. — Помнишь, что ты

сказал, когда мы пристрелили раненого Яана на агитпункте?

— Не было выхода, — простонал Сандер. От каждого его движения зазубренная жесть все глубже и глубже впивалась в кожу. Капля крови скользнула вниз, превратилась в тонкую, длинную, похожую на красную нитку, струю.

— И сейчас нет, — вздохнул Анти.

— Маргус, — прошептал Сандер. — Зачем я тебя отпустил...

— Извини, Сандер, — сказал Анти. — Ты сам заварил эту кашу. Надо было их всех прикончить сразу. Я же говорил!

Отряд скрылся в лесу.

Они ушли все, все до одного, уводя с собой Рейна и его друзей.

— Одевайся, — кивнул стволом автомата Лаури. — Пойдем!

— Куда? — спросил Сандер.

— К Старика, — ответил Лаури.

— Я не знаю, где он, — сказал Сандер.

— Одевайся, — повторил Лаури.

Сандер покорно протянул руки к брюкам.

— Анти! — крикнул Рейн. — Дай мне автомат. Его нельзя оставлять в руках чекистов!

— Да, его бы надо было пристрелить, — спокойно ответил Анти. — Но я подожду Маргуса. Без Маргуса не стоит. И потом... кто знает... что он скажет о Лембите?

— Один автомат, и я отобью Сандера! Они прикончат его! —

— Может, не успеют, — задумчиво протянул Анти. — Маргус вот-вот придет.

— Не веришь мне, — Рейн долго смотрел Анти в глаза.

— Не верю. Зачем верить, если можно не верить?

— Надо спасти Сандера, — в отчаянии крикнул Рейн.

— Проживем без него, — усмехнулся Анти. — Хуже не будет. Боец из него, знаешь... Пенки снимать любит, а когда пули свистят...

— Я пойду так, — сказал Рейн. — Пустишь?

— Без оружия? — удивленно спросил Анти. — Один?

— С моими людьми.

— Ну нет, — сказал Анти. — Всех не пущу. Сбежите. Двое останутся. Если не вернешься...

— Если я не вернусь, значит, я мертв, — сказал Рейн.

Раненый Юхан спрятал глаза. Кристьян молчал.

Калев и Андрес странно переглянулись, будто стыдились смотреть друг на друга — тоже потупились.

— Безумие, — сказал Кристьян. — У них автомат.

— Сандер знает, где Старик, — упрямо повторил Рейн.

— Старик! Старик! — Кристьян взорвался, давя в себе шепот. — Возьмешь его на три месяца позже. — Эти — разве плохая работа? Возьмешь этих, что тебе еще надо?

— Времени спорить нет, — устало вздохнул Рейн. — Значит, я иду один.

— Рейн, — пробормотал Калев, — подожди... Может... можно что-нибудь придумать...

Рейн, не отвечая, повернулся и пошел в лес. Туда, к болоту.

Издали за их разговором весело наблюдал Анти.

— Ну, кто остается? — крикнул. — Пошли, больше ждать не могу.

— А! — отчаянно крикнул Калев и бросился вслед за Рейном.

— Ну ладно, ребята, — вдруг негромко выговорил Андрес. — Пока. — И он исподлобья покосился на Кристьяна. Тихо прошептал: — Не переживай... У тебя жена беременная... Старики... А я один... Мне и идти... Интересно, — вдруг добавил он, — что чувствуешь... когда кто-то ждет от тебя ребенка?

Он повернулся и пошел вслед за Калевом.

Лаури и его группа уходили в лес. Впереди брел связанный ремнем Сандер. Замыкал процессию Лаури, вооруженный автоматом. Они шли быстро, тесно сгрудившись, так, что любой прицельный выстрел исключался.

Рейн, Калев и Андрес следили за их передвижением.

— Надо заставить его расстрелять обойму, — прошептал Рейн. — Я пошел. Ждите.

Он вышел из-за дерева. Лаури остановился, консервная банка снова оказалась у горла Сандера.

— Не приближаться! — крикнул Лаури. — Стреляю. — Ствол автомата мгновенно повернулся к Рейну.

Рейн медленно двинулся вперед. Раздался выстрел. Какая-то доля секунды спасла Рейна. Невероятным, стремительным броском на землю он успел опередить пулю и уйти с ее дороги.

Он упал и тут же вскочил, призывая к себе новые пули, — они тут же засвистели над его головой.

Лаури стрелял редко, одиночными — сэкономил патроны. Он и его люди стояли тесной толпой, прикрываясь связанным Сандером, как щитом.

Рейн метался под выстрелами точно заколдованный — каждый раз его спасало какое-то одно, последнее мгновение. Каждый раз казалось: все, конец, не уйти, не увернуться, не успеть скрыться от этой россыпи пуль — и все-таки он вставал, поднимался с земли, отделялся от деревьев, и снова, снова шел навстречу автомату Лаури, изрыгавшему смерть.

Сандер безучастно следил за их поединком минуту, другую, потом вдруг извернулся ужом, дико выкрикнул что-то нечленораздельное и ударил своего стражника головой в подбородок. Руки у него были связаны, но ноги свободны, и следующий удар он нанес в пах и бросился бежать в лес.

Он бежал неловко, смешно закидывая ноги, — как бегут люди, лишенные подвижности рук.

Лаури увидел бег Сандера, выкрикнул какое-то ругательство и пустил вслед очередь — короткую, последнюю, потому что очередь вдруг захлебнулась: в обойме кончились патроны.

Сандер вдруг остановился, подпрыгнул, перевернулся в воздухе, как подстреленная утка, и рухнул вниз.

Лаури лихорадочно кинулся заменять обойму, но этой секундной заминки было достаточно: в два прыжка Рейн преодолел разделявшее их расстояние и бросился на Лаури. Тут же подошли Калев и Андрес.

Они дрались жестоко и беспощадно, лишенные оружия и вооруженные лишь неистребимым желанием победить.

Лаури был хорошо подготовлен, и поначалу казалось, что одержит верх над Рейном: он сумел оседлать его и начал душить, но Рейн вывернулся, нанося мощный удар по почкам — этот удар должен был сказаться чуть позднее, через несколько минут.

Великан Калев работал кулачищами, как кузнечными молотами. Одного из людей Лаури он уложил сразу, с первого же удара, кинулся ко второму и тут увидел отчаянные, взывающие о помощи глаза Андреса — ему достался противник не по зубам, он схватил Андреса за волосы и уже успел дважды ударить головой о ствол сосны. Андрес потерял сознание, и этот взгляд — с просьбой о помощи — заставил Калева кинуться ему на выручку. Андрес упал, потеряв сознание, и на Калева набросились двое. Калев швырнул через себя одного, ногой успел подцепить другого и тут пропустил удар в пах. Калев застонал, скорчился, опустился на землю и вдруг медленно, как во сне, увидел плывущую к глазам зазубренную крышку консервной банки. Он хотел вскочить, взмахнуть своими могучими пудовыми кулаками, но руки, как ватные, болтались у самой земли, и не было силы, способной вернуть их к жизни...

Рейн оторвался от обмякшего вдруг Лаури, бросился на помощь Калеву, схватил последнего из оставшихся в живых противника, поднял его над землей — вдруг увидел жуткое, разодранное, хлещущее кровью, горло Калева. Рейн швырнул на землю своего врага коротким и точным движением.

Калев был мертв. Андрес, шатаясь, как пьяный, стоял на четвереньках, пытаясь подняться.

Упал. Его стошнило.

Подполз Андрес. Обнял Рейна за плечи. Заплакал. Они сидели молча, рядом с безмолвным великаном Калевом. Рейн прикрыл его шею обрывком рубашки, и теперь казалось, что Калев спит и во сне улыбается. Странное у него было лицо — даже смерть была не властна над ним.

— Развяжите меня, — слышался хриплый голос Сандера.

Рейн безучастно поднялся, освободил ему руки.

Сандер подошел к Калеву, остановился над его телом.

— Я думал и ты... тоже, — сказал Рейн.

— Ни одной царапины, — усмехнулся Сандер. — Главное — вовремя упасть.

— Ты молодец... — Рейн не отрывал глаз от лица Калева.

— Я этого не забуду, — сказал Сандер.

— Никто этого не забудет, — сказал Рейн. — Надо его похоронить.

— Надо сматываться, — сказал Сандер. — Стрельбу могли услышать.

Рейн не ответил, опустился на землю, принялся разгребать ее пустой автоматной обоймой.

Они уже почти засыпали тело Калева, когда появился Маргус. Он вышел из лесу, остановился за спиной Сандера.

— Что скажешь? — спросил Сандер.

— Все в порядке, — сказал Маргус. — Говорил с Лембитом.

— Это нам уже известно, — сказал Сандер. И добавил: — Пошли догонять Анти. Я по нему соскучился.

Свеженасыпанный холмик одиноко светился песчаной желтизной посреди пустынного леса.

Вышли из лесу вдвоем: Сандер и Рейн. Пошли по проселку. Добрались до шоссе. Там их подобрала попутная телега. Молчали, сосредоточенно глядя в разные стороны. Неподалеку от старой помещичьей усадьбы распрощались с возницей.

— Здесь? — чуть заметно удивился Рейн.

Сандер кивнул.

Это была нервно-психиатрическая лечебница, о чем извещала вывеска на воротах парка. Они подошли к ограде, заглянули внутрь. Люди в больничных халатах бесцельно бродили по старому парку. Иногда они о чем-то переговаривались, бессмысленно улыбаясь.

— Вот он, — тихо прошептал Сандер.

В цветочной клумбе ковырялся худой мужчина среднего роста — так же, как и все, обритый

наголо, с такими же бессмысленно-веселыми глазами.

— Неплохо придумано? — прошептал Сандер. — На полном пансионе Советской власти: чистое белье, трехразовая жратва. И приходить удобно. Медсестры умиляются, как его родственники любят, чуть ли не каждый день навещают! — Сандер хихикнул. — Неплохо придумано, а? Сто лет будут искать — не найдут!

Рейн долго молчал, слушая его со смешанным чувством радости и отвращения. Неуловимый Старик в двадцати шагах от него — Рейна, безмятежно копошился в клумбе, уверенный в себе и в той стене, которую воздвигала вокруг него легенда о сумасшествии. А круг уже замкнулся. Замкнулся кружок. Все!

— Спасибо, Сандер, — вздохнул Рейн. — А теперь подними-ка руки, лесная фиалка... Давай-давай, не стесняйся.

Фильмография

Оператор-постановщик В. Симаков. Художник-постановщик В. Филиппов. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Е. Федоров.

Роли исполняют: Г. Польских, Ф. Мкртчян, Л. Куравлев, А. Варпаховская, С. Петросьянц, С. Иванов, Л. Харитонов, Л. Иванова, Я. Поплавская, Н. Крачковская, Б. Брондуков.

«Мосфильм» (СССР) — «Тугра-фильм» (Турция)

«Любовь моя, печаль моя» (по мотивам пьесы Назыма Хикмета «Легенда о любви»), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Ибрагимов. Оператор-постановщик К. Петриченко. Художники-постановщики Б. Немечек, Б. Бланк, В. Кирс. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор О. Буркова.

Роли исполняют: Т. Шорай, А. Сигалова, Ф. Пекер, И. Дуру, А. Джигарханян, В. Самойлов, А. Папанов, В. Санаев, А. Искендеров, И. Мирошниченко, А. Гомнашвили.

Киностудия «Ленфильм»

«Молодая жена», 10 ч.

Автор сценария И. Велембовская. Режиссер-постановщик Л. Менакер. Оператор-постановщик В. Ковзель. Художник-постановщик В. Улитко. Композитор Я. Вайсбурд. Звукооператор Г. Горбонослова.

Роли исполняют: А. Каменкова, В. Бирюков, Г. Макарова, С. Проханов, Е. Мельникова, Н. Назарова, С. Джишкарани.

«Уходя — уходи» (по мотивам повести Л. Треера «Из жизни Дмитрия Сулина»), 9 ч.

Авторы сценария В. Мережко, В. Трегубович. Режиссер-постановщик В. Трегубович. Оператор-постановщик Д. Месхиев. Художник-постановщик В. Костин. Композитор А. Колкер. Звукооператор Н. Левитина.

Роли исполняют: В. Павлов, Л. Гурченко, М. Трегубович, Н. Рыбников, Н. Андрейченко, Н. Гундарева, О. Кононов, Ф. Одинокоев, Н. Вихрова, Е. Мельникова, Н. Сытин, Е. Павдовская.

Свердловская киностудия

«Ищи ветра...», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Любомудров. Операторы-постановщики В. Бондарев, Р. Зуев. Художник-постановщик А. Макаров. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Н. Шестакова.

Роли исполняют: К. Григорьев, П. Кадочников, Е. Проклова, Л. Прыгунов, А. Пороховщиков, М. Кононов, С. Бачурский, А. Январев, Н. Погодин, В. Титов, В. Глушков.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Мятежный «Орион» (по роману С. Жемайтиса «Клипер «Орион»»), 8 ч.

Авторы сценария Ю. Чулюкин, Г. Кушниренко. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Оператор-постановщик М. Черный. Художники-постановщики В. Агранов, В. Новаков. Композитор Б. Буевский. Звукооператор В. Сулимов.

Роли исполняют: Ю. Пузырев, Л. Яновский, Ю. Мочалов, А. Золотницкий, А. Юрченко, А. Сафонов, В. Степаненко, М. Данков, В. Бродский, В. Панарин, Г. Дворников, А. Нищенкин.

Одесская киностудия

«Забудьте слово «смерть», 9 ч.

Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик С. Гаспаров. Оператор-постановщик В. Крутин. Художник-постановщик М. Кац. Композитор А. Зубов. Звукооператоры В. Морозевич, Э. Сегал.

Роли исполняют: Б. Ступка, Е. Леонов-Гладышев, П. Меркурьев, К. Степанков, О. Корчиков, О. Гаспарова, А. Горбатов, Э. Бурдули.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Свекровь» (по мотивам одноименной комедии М. Шамхалова), 8 ч.

Авторы сценария А. Ибрагимов, М. Малеева. Режиссер-постановщик

Киностудия «Мосфильм»

«Взрослый сын», 9 ч.

Автор сценария Г. Оганнисян. Режиссер-постановщик А. Панкратов. Операторы-постановщики В. Абрамов, Т. Лебешев. Художник-постановщик И. Пластинкин. Композитор М. Минков. Звукооператор И. Зеленцова.

Роли исполняют: О. Гудкова, Е. Леонов-Гладышев, В. Езепов, Р. Макагонова, И. Гошева, Е. Глебова, Т. Божок, Н. Бондарчук, Л. Шаглова, Е. Цыплакова.

«Ревю на льду», 3 ч.

Авторы сценария И. Дик, О. Мещанинов. Режиссер-постановщик О. Мещанинов. Оператор-постановщик В. Шейнин. Художник-постановщик А. Кузнецов. Композитор В. Казенин. Звукооператор Р. Берз. В фильме снимались: Г. Будницкий, М. Шаевская, В. Дерябкин, Г. Холопова, И. Ямпольский, В. Марго-слепенко, А. и Н. Тумановы.

«Старомодная комедия» (по одноименной пьесе А. Арбузова), 10 ч.

Авторы сценария А. Арбузов, В. Железников. Режиссеры-постановщики Э. Савельева, Т. Березенцева. Оператор-постановщик Б. Кочеров. Художники-постановщики А. Пархоменко, К. Форостенко. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Л. Булгаков. Роли исполняют: А. Фрейндлих, И. Владимиров.

«Суэта сует», 9 ч.

Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер-постановщик А. Сурикова.

Г. Сеид-Заде. Оператор-постановщик Ф. Аскеров. Роли исполняют: Н. Зейналова, И. Гулиева, И. Ахметов, Т. Ахмедова, Ф. Поладов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Дожди по всей территории», 7 ч.

Автор сценария Е. Зыкова. Режиссер-постановщик В. Шмаков. Оператор-постановщик О. Авдеев. Художник-постановщик Ю. Альбицкий. Композитор С. Кортес. Звукооператор Н. Веденеев.

Роли исполняют: С. Тормахова, Н. Сектименко, О. Леваков, Е. Козлитина, А. Тришкин, Л. Писарева, Г. Овсянников, В. Ольшанский.

Литовская киностудия

«Цветение несеяной ржи» (по

одноименному роману В. Бубниса), 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик М. Гедрис. Оператор-постановщик И. Томашевичус. Художники-постановщики А. Шюгжда, Л. Платов.

Роли исполняют: Д. Банионис, И. Килшаускайте, Э. Жебертавичюте, Р. Багдзявичюс, В. Петкявичюс, В. Томкус, Р. Сталилюнайте, Э. Плешките, С. Космаускас.

Зарубежные фильмы

«Свет на виселице» (по одноименной повести Анны Зегерс), 8 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Автор сценария и режиссер Хельмут Ницше. Оператор Клаус Нойман. Художник Хайнц Реске. Композитор Карл Эрнст Зассе.

Роли исполняют: Александр Ланг, Амза Пелля, Эрвин Гешонек, Юрген Хольц, Тито Юнко.

«Общая вина», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния» (Венгрия).

Автор сценария Эржебет Галгоци. Режиссер Имре Михайфи. Оператор

Ференц Сечени. Художник Жужа Више. Композитор Дьердь Вукан. Роли исполняют: Шандор Хорват, Каталин Варнади, Дьердь Чак, Ференц Немети, Кати Берек, Ерика Хоринизки, Янош Ковач.

«Королева пчел», 8 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Авторы сценария Тереза Насфетер, Януш Насфетер. Режиссер Януш Насфетер. Оператор Марек Новицкий. Художник Ежи Схшепиньский. Композитор Петр Фигель.

Роли исполняют: Алиция Яхевич, Мечислав Чехович, Стефан Шмидт, Катажина Домбровска, Томаш Карватка, Ян Попоньчик, Беата Софиньска.

«Операция у арсенала», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Ежи Стефан Ставиньский. Режиссер Ян Ломницкий. Оператор Ежи Госьчик. Художник Халина Добровольска. Композитор Петр Гертель.

Роли исполняют: Цезарий Моравский, Мирослав Конаровский, Рышард Гаевский, Ян Энглерт, Збигнев Запасевич, Магда Воллейко, Кароль Штурм.

«Купание жеребят», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария Ян Костргун, Вацлав Шашек. Режиссер Гинек Бочан. Оператор Иржи Шамал. Художник Ян Олива. Композитор Зденек Лишка.

Роли исполняют: Иван Высочил, Иржи Совак, Катержина Махачкова, Яна Швандова-Топинкова, Иржина Тржебицка, Властимил Бродский, Йозеф Сопр.

«Путешествие Гулливера», 8 ч.

Производство «Вейлнес» (Англия) — «Бельвизион» (Бельгия).

Автор сценария Дон Блэк. Режиссер Питер Хант. Оператор Алан Хьюм. Художник Норман Дорм. Композитор Мишель Легран.

Роли исполняют: Ричард Харрис, Катрин Шелл, Норман Шелли, Меридит Эдвардс.

«Только она», 9 ч.

Производство «Соно-фильм» (Аргентина).

Авторы сценария Марта Меркадер, Лукас Демаре. Режиссер Лукас Демаре. Оператор Америксо Хосс. Художник Альваро Дураньона-и-Ведья. Композитор Хулиан Пласа.

Роли исполняют: Сусана Ринальди, Луис Политти, Альдо Барберо, Нора Гульен Мария-Хосе Демаре, Вирджиния Аместон, Андриана Паре.

«Вива, Залата!», 9 ч.

Производство «Фуад Мухандис» (АРЕ).

Автор сценария Анвар Абдулла. Режиссер Хасан Хафез. Оператор Вадид Сирри. Художник Фавзи Ибрагим. Композитор Тарик Шаррара. Роли исполняют: Фуад Мухандис, Шувейкар, Самир Ганим, Билли Закид.

«Испытание человека» (по одноименному роману Сейити Моримура), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Кадокава Харуки Дзимусё» (Япония).

Автор сценария Дзендзо Мацуяма. Режиссер Дзюнья Сато. Оператор Синсаку Химэда. Художник Сюитиро Накамура. Композитор Юдзи Оно.

Роли исполняют: Марио Окада, Коити Ивасиро, Тосиро Мифунэ, Джо Яманака, Джордж Кеннеди, Кодзи Цурута, Юсаку Мацуда, Тори Ханд, Бродерик Кроуфорд.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 70-летием



Колтунова Григория Яковлевича, киносценариста, автора сценариев «Отец», «Морской ястреб», «В дальнем плавании», «Сорок первый», «Чрезвычайное происшествие», «Неотправленное письмо» (совместно с В. Осиповым и В. Розовым), «Гадюка», «Подвиги Рустама», «Рустам и Сухраб» и многих других.

С 60-летием



Балашова Владимира Павловича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Семья Опенгейм», «Дело Артамоновых», «Партизаны в степях Украины», «Иван Грозный», «Нашествие», «Человек № 217», «Александр Матросов», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Маритэ», «Адмирал Ушаков», «Токтогул» и многих других.

С 60-летием



Венгерова Владимира Яковлевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, поставившего фильмы «Кортик», «Два капитана», «Балтийское небо», «Порожний рейс», «Рабочий поселок», «Карпухин», «Соль земли», «Строговы», «Вторая весна» и другие.

С 50-летием



Денисенко Владимира Терентьевича, кинорежиссера и киносценариста, заслуженного артиста Украинской ССР, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, поставившего фильмы «Солдатка», «Молчат только статуи», «Сон», «На киевском направлении», «Тяжелый колос», «Повесть о женщине», «Жнецы» и другие.

12451

27 ФЕВ 1980

ВСЕСОЮЗНАЯ
ОБЩЕСТВЕННАЯ ПАЛАТА
ПОДДЕРЖКИ МОЛОДЕЖИ
1980 г.



Портретная галерея «ИК»

Майя Аймедова
Кахи Кавсадзе
Альгимантас Масюлис
Юрий Назаров

Фото В. Плотникова



